حسن ناظم

البنى الأسلوبية

دراسة في «أنشودة المطر» للسيّاب

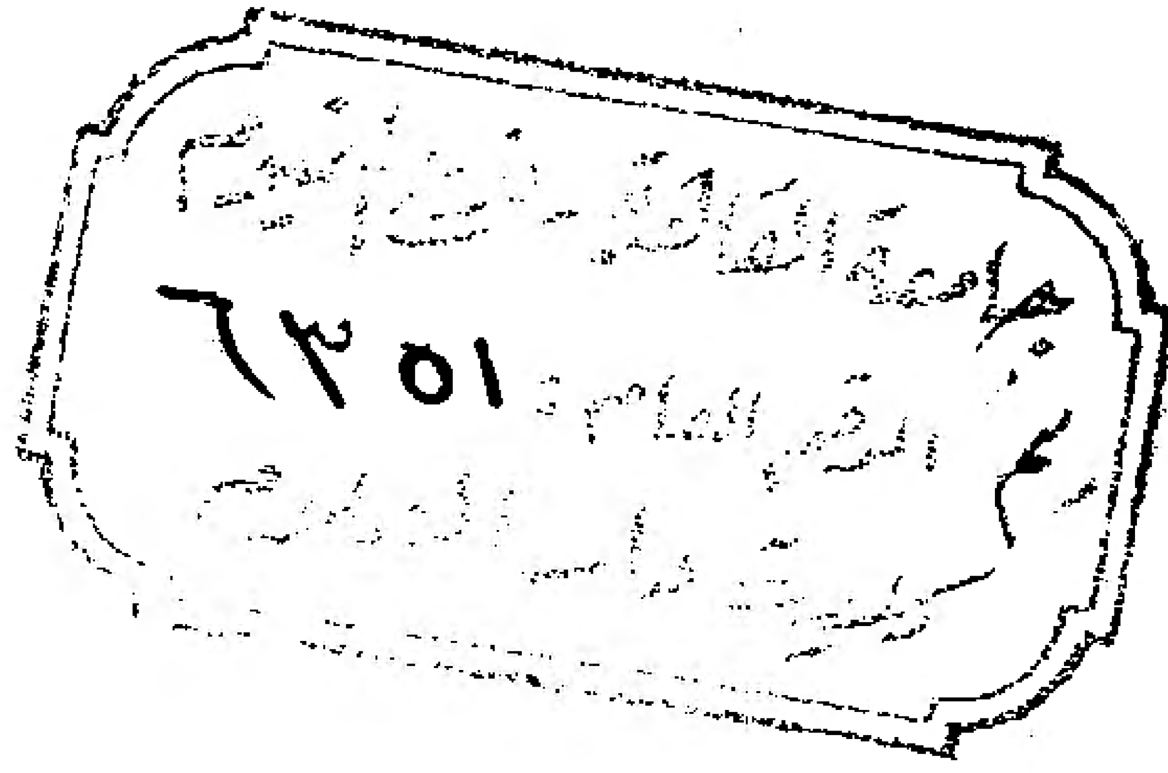




المركز الثقافي العربي

الكتاب
البنى الأسلوبية
تأليف
د. حسن ناظم
الطبعة
الأولى، 2002
عددُ الصفحات: 256
القياس: 17 × 24

الناشر
المركز الثقافي العربي
الدار البيضاء ـ المغرب
ص.ب: 4006 (سيدنا)
42 الشارع الملكي (الأحباس)
هاتف: 2303339 ـ 2307651
فاكس: 2305726 ـ 2 212+
Email: markaz@wanadoo.net.ma
بيروت ـ لبنان
ص.ب: 5158 ـ 113 الحمراء
شارع جاندارك ـ بناية المقدسي
هاتف: 750507 ـ 352826
فاكس: 343701 ـ 1 961+





د. حسن ناظم

البنى الأسلوبية

دراسة في «أنشودة المطر» للسياب

الإهداء

إلى أمي

المثال على مواجهة الظلم والحصار.

المؤلف

المحتويات

المقدمة

ترمي هذه الدراسة إلى تجلية أسلوبية النص الشعري لدى الشاعر بدر شاكر السياب (1926 ـ 1964) من خلال الاقتصار على دراسة مجموعة شعرية واحدة فقط هي: «أنشودة المطر» التي صدرت سنة 1960 عن دار مجلة شعر، وفازت بجائزة المجلة.

سيوضح الـ (مدخل) طبيعة نظرتنا إلى الأسلوب بوصفه نظاماً لسانياً كامناً ومفعماً بالقيم الجمالية. والنظر إلى الأسلوب من هذه الزاوية سيحدِّد وجهة نظرنا في الأسلوبية بوصفها مجموعة من الإجراءات الأدائية سندرس بها النص السيّابي، متأمِّلين طرائق تشكّل البنى الشعرية والقيم الجمالية المتمخِّضة عن تلك الطرائق، مراعين القنوات التي تمتد بين البنى الشعرية وكل ما هو خارج هذه البنى، وأن هذا (الخارج) إنما هو (خارج) ظاهري، إذ إن له دوراً باطنياً رئيساً في تشكُّل البنى الشعرية. وهكذا، لا يمكن وسم الدراسة الراهنة بأنها دراسة (بنيوية structural) بشكل محض، على الرغم من منطلقها المحايث، أي على الرغم من استنادها إلى لغة النص الشعري بشكل رئيس، إذ إنها لن تتجاهل، أو تتجاوز العوامل والظروف الخارجية المتصلة بالمؤلف وبيئته، بل ستحاول أن تقرن هذه بتلك، ناشدة مقاربة شمولية تفضح المخابئ السرية للنص، وتكشف عن كنوزه ورؤاه المكبوتة.

ومن هنا فإن معاناة السياب لا بد من أن يكون لها أثر واضح في تشكيل رؤياه، فجُوعه وفقره وأمراضه، وقبل كل هذا، قبحه المفرط، كان لها أثر بالغ ليس ـ فقط ـ في إضفاء مضمون يتناسب وتلك المعاناة، بل إنني أفترض أنها كان لها أثر ـ كذلك ـ في طبيعة تشكّل بنى نصّه الشعري. بمعنى، أنها كانت تصوغ ـ بطريقة أو بأخرى ـ البنى الأسلوبية في النص السيّابي. فالمعاناة ـ بأبعادها المتنوعة، إذن، كانت تؤثر ليس، فقط، في مضمون نصّه، وإنما في شكله أيضاً. ولستُ أدّعي أن

هذه فرضية جديدة تمام الجدَّة، ولكنني أعالجها، هنا، معالجة جديدة تماماً. إن هذه الفرضية كانت قد انبثقت بشكل أحادي الجانب، وهي لا تتعلق بالنص السيّابي فحسب، بل شملت النتاج الشعري كله الذي دعي بـ «الشعر الحر». فحوى الفرضية، كما هو معروف، هو إن متغيِّرات العالم المعاصر حتَّمت ظهور نمط جديد من الشعر في منتصف القرن العشرين بعد أن ضاقت القوالب التقليدية بموضوعات عالمنا المعاصر. لم توضح هذه الفرضية من خلال النص نفسه، أعني من خلال شكله المحض، بل كان ثمة توضيح لحتمية التناسب الذي يجب تأسيسه بين متغيِّرات العالم المعاصر ومضامين الشعر الجديد، ولهذا، يتعيَّن علينا معالجة هذه الفرضية من جديد، في ضوء مستوى التناسب الحتمي بين تلك المتغيِّرات والشكل ـ وليس المضمون فقط ـ الجديد للنص الشعري. وباختصار، فإن معاناة السياب سترتفع ـ في التحليل ـ إلى مستوى كونها **وسيلة أسلوبية**.

إن الدراسة الراهنة تلاحق الخصائص المتميِّزة عبر فحص البنى الأسلوبية البارزة في نص السياب، محاولة اكتشافها بوصفها بنى أسلوبية مهيمنة من خلال الاستقراء، والتحليل مدعّمة هذا الاستقراء وذلك التحليل بوجهات نظر متعددة تتواشج لتفضي إلى مجموعة من الإجراءات المنهجية المستمدَّة والمعدّلة على وفق نظرة خاصة تفي بمتطلبات التحليل الأسلوبي الذي نزمع القيام به.

وبالنظر إلى أن التحليل الأسلوبي للنص السيّابي سيعتمد المواشجة بين أسلوبيات عدة ـ كما سيتَّضح ذلك في (المدخل) من هذه الدراسة ـ فإن طبيعة هذه الدراسة ستكون اصطفائية eclectic. وأنا، هنا، أستخدم كلمة (اصطفائية) لأبتعد عن المعنى القدحي لكلمة (eclectic) لأنها توحي بالانتقائية، ويحمل الانتقاء في طياته سلبية من نوع ما، نظراً لأن الانتقاء يكون ـ أحياناً ـ آفة تفتِّت تماسك المنهج، وأنا حريص ـ في تهيئة الإجراءات المنهجية ـ على إيجاد ذلك الخيط الذي يربط الإجراءات التي (أصطفيها) من وجهات نظر متعدِّدة ومختلفة، أي أن الدراسة تنشد وحدة ضمن تنوُّع معيَّن.

إن التشديد على البنى الأسلوبية المهيمنة ـ والمهيمنة فحسب ـ إنما يتعارض مع سمة من سمات التحليل الأسلوبي، فلقد شاع عن إجراءات التحليل الأسلوبي في مقاربة النصوص أنه يلاحق جميع البنى اللسانية التي يتضمَّنها النص ـ إلا أنني لن ألتزم النزعة الذرية atomism للأسلوبية، ما دامت السمات الأسلوبية تتواتر عبر

النصوص الشعرية المزمَع تحليلها ـ وتتكرَّر مراراً على امتداد الصفحات لتشكِّل ـ في الأخير ـ ظاهرة يمكن رصدها عبر عيِّنات محدودة تفي بالمسؤوليات المنهجية التي أقترحها، ولا تتيح إمكانية حدوث خلل أو ثغرة في تماسُك المنهج.

منذ أن انبثقت الأسلوبية والأسئلة تحتشد وتحوم حولها، أسئلة تناقش شرعية وجودها، ومدى جدواها، وما يمكن أن تقدُمه للنص الشعري من كشوفات. وتتضمَّن الأسئلة أيضاً الخوف من تحوُّل الأسلوبية إلى علم معياري يشهر تصنيفاته الجافة، أو أن تتحوَّل إلى أكداس من الجداول الإحصائية التي تفقد النص جماليته في الوقت الذي تحاول فيه الأسلوبية نفسها أن تكشف عنها:

ترى، هل تخلَّصت الدراسة الراهنة من هذين المأزقين؟

لقد مرَّ وقت كانت الدراسة الأسلوبية فيه تكتفي بما هو جزئي وشكلي في الوقت نفسه، وإذّاك تحوَّلت الأسلوبية إلى مجرَّد كشوفات عن مظاهر شكلية ذات محاور متعدِّدة تتصل بالبنى الأسلوبية المختلفة التي تتموضع في النص الشعري، أو إنها تحوَّلت إلى جداول إحصائية منفِّرة ترصد عدد الانزياحات ومجالاتها، وعدد النظم التكرارية ومجالاتها في النص، أو أنها حاولت أن تواشج الأسلوبية بالمنطلقات البلاغية كيما تستثمر شمولية هذه الأخيرة وحصرها الدقيق ـ كما هو الحال في البلاغة العربية ـ لجميع الأشكال البلاغية المنسّقة في علوم البلاغة الثلاثة: علم المعاني وعلم البيان وعلم البديع. وسيوضح (مدخل) هذه الدراسة أن البلاغة القديمة كانت تنظر إلى اللغة بوصفها كياناً ثابتاً، فكيف يمكن أن نواجه بالبلاغة لغة النص السيّابي، تلك اللغة الجديدة والمنبتّة الصلة بلغة النص الشعري القديم؟

وكيف يمكن أن نواجه القوانين المتطوِّرة للغة النص السيابي ببلاغة معيارية تنطوي على قوانين مطلقة؟

وكيف يمكن أن نواجه لغة النص السيّابي التي تخضع تشكُّلاتها إلى مقولة (الموقف) بكل ما يحمله من عوامل تلتصق بالمؤلف والمتلقِّي والمجتمع... إلخ، ببلاغة ارتكزت فيها مقولة (مقتضى الحال) على المنطق والعقل؟

إن الأسلوبية بهذا الوصف هي أسلوبية غير جريئة، ولا تتطلَّع إلى ما يقع خارج أنساقها. إن الأسلوبية بهذا الوصف، أيضاً، لا تنوي التواشج مع النقد الأدبي، إذ تكتفي بأن تلعب دور إعداد مستلزمات الناقد الأدبي، فتقوم بتهيئة المخططات، ليقوم هذا الأخير ببدء محاورته للنص. لقد آن للأسلوبية أن تدرك مدى إمكانياتها

الحقيقية، ولهذا ينبغي عليها أن تتطلّع إلى ما وراء مخطّطاتها لترصد القيَم الجمالية التي تختفي وراء البنى الأسلوبية المستكشفة في النص الشعري. وانسجاماً مع هذه الإجراءات، تطمح هذه الدراسة إلى أن تتجرأ وتدخل هذا الحقل، فتحاول أن تقوم باستكشافين مترابطين: استكشاف البنى الأسلوبية المهيمنة في النص السيابي، وربط هذا الاستكشاف باستكشاف آخر يتمثّل في تجلية القيَم الجمالية التي تتمخّض عن هذه البنى، ومن ثم تدخل الأسلوبية، عبر ربط الاستكشافين،ـ حقل النقد الأدبي.

لقد توصّل البحث النظري في (مدخل) هذه الدراسة إلى أن الوصول إلى هدف ربط الأسلوبية بالنقد الأدبي لا يتم إلا باستثارة التحليل ليطول الوظائف الجمالية للبنى الأسلوبية المستكشفة، وهذا الأخير لا يتم إلا ضمن صيغة نشطة «تصطفي» وجهات نظر متعدِّدة، ولهذا، فإن ما حدث إنما هو تكريس للمصادر النظرية من أجل هدف تطبيقي. وهكذا تبدو الأسلوبيات مكمِّلة لبعضها البعض، وأن المساءلات التي تعقد فيما بينها إنما هي إثراء لها في النتيجة النهائية.

لا شك في أن قارئ التحليلات الأسلوبية سيتحمّل مشقّة أو مهمة لا مفر منها من أجل الوصول إلى إدراك شمولي لأسلوبية النص السيّابي، تلك هي مهمة النظر إلى التحليلات المنقسمة على المستويات المختلفة لا بوصفها تحليلات منبتة الصلة عن بعضها بعضاً، بل بوصفها كتلة ملتحمة على القارئ أن يتأمّل التحليلات بَشكل تزامني ما دامت السمات الأسلوبية التي يكشفها التحليل إنما هي موجودة في النص على نحو تزامني وليس على نحو يحيلها على مستويات متعدِّدة، وجلي أن التوزيع الذي أمارسه عبر فصل المستويات إنما هو توزيع شائع ومتطلَّب منهجي لا محيد عنه في مثل هذه الدراسة.

ختاماً يوّد المؤلف أن يتقدّم بالشكر الجزيل للأستاذ د. ثابت عبد الرزاق الألوسي الذي لم يدّخر وسعاً في الاهتمام الإشراف على هذا الكتاب.

بغداد

1995

مدخل

1 ـ في الأسلوب والأسلوبية.

2 ـ الأسلوبية لدى شارل بالي.

3 ـ الأسلوبية لدى ليوسبتزر.

4 ـ الأسلوب بوصفه تضمُّناً وإضافة.

5 ـ الأسلوب بوصفه انزياحاً.

6 ـ الأسلوب والإحصاء.

7 ـ الأسلوب بوصفه اختياراً.

8 ـ المقترب الوظيفي للأسلوب.

9 ـ أسلوبية ريفاتير.

«إن العالم مليء بالبلاغة القديمة بشكل لا يصدَّق»

رولان بارت

«مدخل»

1 ـ في الأسلوب والأسلوبية:

لا بد ـ أولاً ـ من أن نقرّ بالصعوبة البالغة في تحديد مفهوم الأسلوب. فهذا المفهوم ـ شأنه شأن أية مقولة من مقولات العلوم الإنسانية ـ يختلف تحديده من حقبة إلى أخرى، ومن وجهة نظر إلى أخرى. . . إلخ. إن تحديدات الأسلوب لا تختلف فيما بينها حسب، بل تختلف ـ كذلك ـ تجلّيات المحلّل الأسلوبي بشأن الأسلوب. فقد يماهئ الأسلوب بمفاهيم أخرى كالمعنى والاختلاف، وقد يستنبط محلّل أسلوبي معيَّن باعثاً ما على طبيعة أسلوب ما، مما يصح أن يكون استنباطه جواباً عن سؤال معيَّن:

لمَ اتَّخذ نص ما أسلوباً معيناً؟

وقد يستنبط محلّل أسلوبي آخر باعثاً آخر على الأسلوب نفسه، ويمكننا أن نمثّل لهذه الحالة ـ وبصورة مبسَّطة ـ بالآيتين القرآنيَّتين الآتيتين:

﴿وما تلك بيمينك يا موسى ❊ قال هي عصاي أتوكَّأ عليها وأهشُّ بها على غنمي ولي فيها مآرب أخرى﴾ (طه 17 ـ 18). ولنلاحظ كيف يمكن أن تنبثق نظرتان مختلفتان إلى هاتين الآيتين. ربما كان يكفي النبي موسى أن يجيب كالآتي «هي عصاي»، والعبارة الأخيرة تُعد جواباً كافياً للسؤال الوارد في الآية: ﴿وما تلك بيمينك يا موسى﴾، بيد أنه أطال الكلام، وأضاف ـ في إجابته ـ كلاماً لم يتطلَّبه السؤال الإلهي، ونحن نقول إن هذا كلام لم يتطلَّبه السؤال الإلهي مع احتراز معيَّن، إذ يجب أن يؤخذ كلامنا من زاوية تنظر إلى الآية القرآنية بوصفها تنقل لنا قول موسى بكل تفاصيله، أي أنها تنقل لنا نصاً لمؤلف، ومع هذا، فإن محلِّلاً أسلوبياً قد يجد

في أسلوب الإطناب هذا تجلّياً خاصاً يتمثَّل في أن موسى «ذكر المسند إليه لبسط الكلام وليزداد شرفاً وفضلاً بطول مناجاته لربِّه، ولذلك زاد في الجواب قوله: ﴿أتوكَّأ عليها وأهشُّ بها على غنمي ولي فيها مآرب أخرى﴾، ليطيل من سعادته باتصاله بالحضرة الإلهية»[1]. ويبدو هذا التجلِّي الخاص منبثقاً من النظر إلى الإطناب فقط، من دون الاستناد إلى فحص هذا الإطناب من خلال بنيته اللسانية وطبيعة العلاقات التي تربط عناصرها أحدها بالآخر. وعلاوة على ذلك، فإن محلِّلاً آخر قد يعزو هذا الإطناب إلى سبب آخر يرتبط بالبنية الفكرية، أو أنه يربط بين البنية اللسانية والبنية الفكرية ليقرِّر أن هذا الإطناب إنما جاء مواكباً أو موافقاً لطبيعة العقلية اليهودية ـ وربما السامية بشكل عام ـ المتمثِّلة بالنبي موسى، ليستنتج منها ـ في الأخير ـ نمطاً من التفكير بالاستناد إلى أساس عرقي. إذن، ربما يكون اختلاف الباحث على الأسلوب مسهماً ـ إلى حد ما ـ في تحديده. وربما تكون محاولة تصنيف اللغة مسهمة ـ هي الأخرى ـ في الإشارة إلى نمط معيَّن من اللغة يختلف عن اللغة الاعتيادية، ذلك النمط هو لغة الأدب التي تتضمَّن ـ من وجهة نظر معيَّنة ـ الأسلوب. وإننا لنجد هذه المحاولة التصنيفية عائدة ـ في بواكيرها ـ إلى الحضارات القديمة، أي قبل أن يتأسَّس علم لساني أو علم أدبي يستند إلى أسس منهجية واضحة.

لعل من المفيد ـ قبل الخوض في تحديدات الأسلوب المختلفة ـ أن نتلمَّس الجذر اللغوي لكل من «الأسلوب» و «style» في اللغتين العربية والإنجليزية، إذ نجد في (**لسان العرب**) ما يأتي: «ويقال للسطر من النخيل: أسلوب. وكل طريق ممتد فهو أسلوب. قال: والأسلوب الطريق، والوجه، والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب. والأسلوب: الطريق تأخذ فيه. والأسلوب: بالضم، الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين»[2].

ويمكن أن نشير إلى أن الزبيدي في (**تاج العروس**) لا يزيد شيئاً على ما ذكره ابن منظور في (لسان العرب) حول كلمة (أسلوب)، وبالنظر إلى أن (**لسان العرب**) و(**تاج العروس**) من أهم المعجمات العربية، يمكن أن نقرِّر أن كلمة (أسلوب) مهيَّأة

---

(1) أبو الرضا، د. سعد ـ في البنية والدلالة، ص 112.
(2) ابن منظور ـ لسان العرب ـ مادة (سلب).

لأن تشحن بمعنى اصطلاحي معيَّن في اللغة العربية ما دامت صلتها ضعيفة بأصل مادتها «سلب»[1]، ومن هنا يمكن القول إن كلمة (أسلوب) ـ حسب (لسان العرب) ـ تدل على الطريقة أو الفن أو المذهب، أي أنها تدل على طريقة تدمغ الشيء الذي تطلق عليه بسمة محدَّدة. وليس لهذا الجذر اللساني في اللغة العربية أية صلة بالجذر اللساني لكلمة: (Style) في اللغة الإنجليزية، فكلمة (style) تشير إلى (مرقم الشمع) وهي أداة الكتابة على ألواح الشمع، ولقد «اشتقَّت من الشكل اللاتيني Stylus إبرة الطبع (الحفر)، واتّخذت في اللاتينية الكلاسيكية المعنى العام نفسه، وكذلك الأمر في اللغات الحديثة كلها»[2]. ومن هنا تبدو كلمة (Style) لصيقة بالمفهوم العام للأسلوب في الثقافة الغربية ما دامت تشير إلى (أداة الكتابة أو الحفر)، وتبدو ـ كذلك ـ أكثر تلاؤماً ـ من ناحية الجذر اللساني حسب ـ مع المجال الذي عنيت به وتشكَّل مفهومها فيه، أعني مجال الكتابة أو الكلام، من كلمة (أسلوب) في اللغة العربية، فكلمة (أسلوب) غير لصيقة بأصل مادتها (سلب) على الرغم من أنها تدل على سمة معيَّنة أو خصِّيصة معيَّنة يتضمَّنها شيء ما وليس ـ ضرورة ـ كتابة ما أو كلام ما.

ويمكننا ـ كذلك ـ أن نستفيد من استقراء شكري عياد كلمة (أسلوب) في كتابات البلاغيين العرب القدماء الذين عنوا بعلم الكلام، إذ يصل إلى نتيجة مفادها أن «كلمة (الأسلوب) قد بقيت عندهم مبهمة المعنى، تشرئب لمنزلة المصطلح من دون أن تبلغها، لأنهم فهموا منها ـ تارة ـ (النوع الأدبي) و (الموضوع) وتارة طريقة الصياغة»[3]، وعلى الرغم من أن استقراءه يُعد استقراء غير كامل فيما يتعلق باستخلاصه النتيجة السابقة، إذ استند فيه إلى كتابات ابن قتيبة 276هـ في (تأويل مشكل القرآن) والخطابي 388هـ في (بيان إعجاز القرآن) والباقلاني 403هـ في (إعجاز القرآن)، على الرغم من هذا، فإن النتيجة التي توصَّل إليها هي النتيجة التي يقتضيها ظاهر تلك الكتابات الصريحة. كما أنه ليس من المجدي تحميلها أي معنى اصطلاحي قسراً ما دامت الطريق ممهَّدة لأن يأخذ (النظم) بُعده الاصطلاحي الناجز. وفيما بعد، يعود شكري عياد ليستكمل استقراءه عبر كتابات القرطاجني 684هـ وابن

(1) ينظر: عياد، د. شكري ـ مبادىء علم الأسلوب العربي ـ ص 15.

(2) Sebeak, Thomas A., Ed. - Encyclopedic Dictionary of Semioties Tome 2 - P. 1022.

(3) عياد ـ مبادئ علم الأسلوب العربي ـ ص 18.

خلدون 808هـ ليصل إلى أن الأسلوب كما هو عند القرطاجني مقابل للنظم، إذ يشمل الأول النص الأدبي كلّه ويتحدَّد بتأليف المعاني، في حين يبتعد عن مفهوم الأسلوب بوصفه خصائص فردية، وقد سار ابن خلدون على الطريق نفسها التي سار عليها القرطاجني، إذ جعله متعلّقاً بالمعاني وعبارة عن مناهج للغة الفنية[1].

ينبغي أن يلاحظ أننا هنا نستعين ببعض الكتابات البلاغية لفحص كلمة (أسلوب)، ليس من أجل إقامة أية وشيجة بين البلاغة العربية والأسلوبية الحديثة. فقد شهد القرن العشرون بعثاً للبلاغة العربية عبر تحقيق النصوص البلاغية القديمة ونشرها والعناية بشرحها وإصدار كتب خاصة تتناول هذا الكتاب أو ذاك من كتب البلاغة التي أصبحت معروفة في ثقافتنا الراهنة. بيد أننا نفتقر إلى محاولة جادة وجديدة تؤسِّس أسلوبية عربية تستند إلى الموروث البلاغي العربي مواشجة إياه بمنجزات تطوُّر اللسانيات الحديثة التي أفرزت الأسلوبية حديثاً. وطبقاً لما سبق، ربما تنطبق كلمة رولان بارت R. Barthes على واقعنا الأسلوبي العربي أكثر من انطباقها على الواقع الأسلوبي لدى الغربيين، فبصدد البلاغة القديمة، يرى بارت «أن كلمة (قديمة) لا تعني أن ثمة بلاغة جديدة اليوم، وبالأحرى، فإن البلاغة القديمة توضَع بمقابل البلاغة الجديدة التي ربما لم تظهر إلى الوجود حتى الآن: إن العالم (عالمنا العربي) مليء بالبلاغة القديمة بشكل لا يصدَّق»[2].

وبمقابل الواقع الأسلوبي العربي، نجد أن الأسلوبية لدى الغربيين قد نشأت وتطوَّرت حتى أصبح بالإمكان عدّها البلاغة الجديدة التي ترعرعت في ظل كشوفات اللسانيات الحديثة، ومستفيدة ـ كذلك ـ من الإرث البلاغي القديم. «إن البلاغة قد عُرفت منذ القدَم بأنها ـ كما يقول أحد مشرّعيها القدماء ـ فن القول الجيد، إلا أن هذه الجودة قد فسِّرت طبقاً لاتجاهات مختلفة، فحيناً تنصرف إلى الجانب الأخلاقي فتصبح ملاءمة الموقف والمقام ومطابقة مقتضى الحال، وتنصرف حيناً آخر إلى إبتغاء هدف طيِّب مثل الإقناع، أو إلى وضع القواعد اللازمة لتتوفَّر في القول شروط الحسن والجمال. لكن هذا الاتجاه الأخير لم يَسُدْ إلا في العصور المتأخِّرة، فأخذ الشرّاح يفسِّرون القول الجيد بأنه المفعم بالمحسّنات الجمالية، وبهذا تحوّلت البلاغة

---

(1) ينظر: المصدر نفسه ـ ص 19ـ20.

(2) Barthes, Roland - Semiotic Challenge, P. 11.

إلى نوع من النحو المتقدِّم حيث أصبحت دراسةً ترتفع فيها سلامة القول النحوية إلى مستوى أسلوبي ممتاز»[1].

وعلى سبيل الاحتراز، فإننا لا نعدم ـ في الكتابات العربية الحديثة ـ محاولة هدفت إلى تطويع البلاغة العربية القديمة من أجل تقديم نسق جديد من الدراسة يَستكْنه جمالية النصوص الأدبية. إن ثمة وجهة نظر تحاول أن تثبت تصوُّراً قديماً للأسلوبية، إذ يرتبط هذا التصوُّر بالبلاغة العربية، ويتأسَّس هذا التصوُّر القديم على «النظر في العمل الشعري وتفسيره من حيث إنه شيء مصنوع صاغه الشاعر من لغة زخرفية جيء بها لتحسين الكلام، وعلى هذا عوّلت البلاغة العربية وغيرها مما يجري مجراها، فدراسة الشعر تقوم على تتبُّع ما فيه من استعارات وكنايات وجِناس وطِباق وما إليها، يتألف من جملتها ما يُعرف بأسلوب الشاعر»[2].

ويمكن أن نوجز ما أراد أن يوضحه د. لطفي عبد البديع ـ مؤسِّس وجهة النظر السابقة ـ في النص المقتبَس في أعلاه بأنه حصر التصوُّر القديم للأسلوبية بمنهج استقراء ما سُمِّيَ بـ (الصور البلاغية) كالاستعارة والكتابة والجِناس والطِباق. . . إلخ. فهل حقاً يمثِّل استقراء الصور البلاغية دراسة أسلوبية بحسب التصوُّر القديم؟ وهل يجوز لنا أن نسمِّي تلك الدراسة بأنها دراسة أسلوبية؟

أعتقد أن ما طرحه لطفي عبد البديع إنما هو تبسيط لمفهوم الأسلوبية، الأمر الذي يفضي إلى تداخل الحدود بين البلاغة والأسلوبية، وهذا ما حصل ـ بالفعل ـ للمحاولة السابقة. إن استقراء الصور البلاغية في الشعر إنما هو دراسة بلاغية لا أسلوبية، بلاغية لأنها تستند إلى مقولة تستكشف عبرها نوعية الصورة لتتركها جامدة في مكانها، وهكذا تتراكم الصور البلاغية من أجل تصنيف الشعراء عبر استكثارهم لصورة معيَّنة ـ وليس من أجل تحليل يكشف عن علاقات الصور فيما بينها، وليس من أجل البحث عن جمالية هذه العلاقات. إن الدراسة التي بهذا القدر من الاستقراء إنما هي دراسة لا تمت بأية صلة للأسلوبية، وبأي وجه من الوجوه، إلا إذا كان لطفي عبد البديع ينظر إلى الدراسة البلاغية القديمة بوصفها نظرية في الأسلوب، وهذه النظرية غير مسوغة أساساً ولا يمكن أن تؤصّل الأسلوبية استناداً

---

(1) فضل، د. صلاح ـ علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته) ـ ص 152ـ153.

(2) عبد البديع، د. لطفي ـ التركيب اللغوي للأدب ـ ص 89.

إليها، ومن ثم، لا يمكن أن نقول إن لتاريخ الأسلوبية تصوُّراً قديماً يرجع إلى الدراسة البلاغية التي حدّدت باستقراء الصور البلاغية، ومن هنا يتَّضح القصور الذي أصاب تلك المحاولة بسبب اندفاعها الطاغي لإسباغ حيوية ما على جزء من تراثنا البلاغي، وإسقاط مفاهيم حديثة على مفاهيم قديمة تختلف عنها اختلافاً واضحاً. ولهذا كله سقطت هذه المحاولة في فخ (التقويل)، تقويل تراثنا ما لم يقله.

ومن أجل دعم ما سبق، أحاول أن ألخِّص ما أورده شكري عياد من فروق بين الأسلوبية والبلاغة:

1 ـ إن البلاغة علم لساني قديم والأسلوبية علم لساني حديث، ومن هنا يصبح الاختلاف اختلافاً منهجياً، فالعلوم اللسانية القديمة التي سارت البلاغة في هديها كانت تنظر إلى اللغة بوصفها منطوية على ثبات حقيقي. بينما تنظر العلوم اللسانية الحديثة إلى اللغة بوصفها متغيِّرة ومتطوِّرة، وإذا كان ثمة ثبات معيَّن تنطوي عليه اللغة، فإن هذا الثبات ينظر إليه لا بوصفه حقيقة، بل بوصفه ضرورة منهجية تلجأ إليها اللسانيات خاصة.

2 ـ إن علم البلاغة علم معياري، بينما تُعد الأسلوبية علماً وصفياً، فالبلاغة تنطوي على قوانين مطلقة تقوم على الاختيار بين إمكانيات عدة، وهذه الإمكانيات إنما هي تراكيب نحوية خاضعة لقوانين معيَّنة، فالاختيار ـ إذن ـ خاضع للقوانين كذلك، ولهذا تنصب معيارية البلاغة على العدول عن التراكيب النحوية المناسبة مما يسبِّب هذا العدول خطأ بلاغياً.

3 ـ يقرِّر علم البلاغة أن الكلام ينبغي أن يطابق (مقتضى الحال)، في حين تقرِّر الأسلوبية أن نمط الكلام يتأثر (بالموقف)، وهذان الاصطلاحان يشيران ـ على الرغم من اختلافات معيَّنة ـ إلى الظروف العامة التي تحيط بالكلام. إن الظروف العامة التي تكتنف الكلام هي التي تختلف في البلاغة عنها في الأسلوبية، فالبلاغة ـ بفعل إنشائها تحت هيمنة المنطق على التفكير ـ كانت تنصب على الخطابة أكثر من انصبابها على الشعر، ولهذا فإن الظروف المحيطة بالكلام إنما تعني الحالة العقلية، وإن كان الاهتمام بالحالة الوجدانية أمراً مفروضاً من معالجة المادة الأدبية، أما الأسلوبية التي أنشئت في الوقت الذي انتعش فيه علم النفس، فقد عنيت بالجانب الوجداني أكثر من عنايتها بالجانب العقلي، ولهذا أصبح (الموقف) أشد تعقيداً من مقولة (مقتضى الحال)، فمقولة (الموقف) في

الأسلوبية تنطوي على عوامل خارجية تعود إلى المنشئ والمتلقِّي ويكون بعضها مشتركاً كالجنس والبيئة والمركز الاجتماعي والمنشأ، وتنطوي ـ كذلك ـ على عوامل فردية تعود إلى المنشئ كالمزاج والحدة والهدوء والدعابة والرزانة . . . إلخ.

4 ـ إن أفق الدراسة الأسلوبية أوسع من أفق الدراسة البلاغية. فالأسلوبية تدرس الظواهر اللغوية جميعها بدءاً من الصوت وحتى المعنى مروراً بالتراكيب[1].

* * *

لا شك في أن ثمة ثوابت ترجع إليها المتغيِّرات النظرية في مفهوم الأسلوب، وتتلخَّص هذه الثوابت في المقولات الأساسية التي تستند إليها الظاهرة الأدبية، تلك هي مقولات: المنشئ (المؤلف) والنص والقارئ. وعلى أساس النظر إلى العلاقات بين هذه المقولات تحدَّدت وجهات النظر التي حاولت أن تبلور مفاهيمها الأساسية في الأسلوب، إذ نجد أن نظرية الأسلوب بوصفه اختياراً Choice استندت إلى العلاقة بين مؤلف النص والنص نفسه، أي بين المؤلف الذي (يختار) الكلمات والتراكيب، والنص الذي يتشكَّل من الاختيارات نفسها. بينما استندت نظرية الأسلوب بوصفه مجموعة من الاستجابات Responses التي تصدر عن القارئ بفعل قوة الضغط التي يسلِّطها النص من خلال سماته الأسلوبية، استندت هذه النظرية إلى علاقة النص بالقارئ والعكس بالعكس.

بيد أن ثمة وجهات نظر في الأسلوب استندت إلى عزل النص عن كل من مؤلفه وقارئه، ويشمل هذا الاستناد النظر إلى الأسلوب بوصفه انزياحاً Deviation أو إضافة Addition أو تضمُّناً Connotation. وسوف نسير ـ في تحديد الأسلوب ـ في ضوء العلاقات السابقة بين أطراف الظاهرة الأدبية. وإن هذا الإجراء ليقتضي ضمناً أن نواشج بين تحديدات الأسلوب والرؤى النظرية التي حامت حوله. بيد أننا مضطرون ـ الآن ـ إلى محاولة بثِّ بعض التحديدات بمعزل عن الإجراء السابق، وذلك لأن بعضها ربما لا يتيح إمكانية ربطه بأطراف الظاهرة الأدبية أو أنه ورد في بعض القواميس الأجنبية من دون مراعاة الرؤية النظرية التي يندرج فيها، ولهذا ينبغي ـ في البدء ـ أن نتجنَّب بعض تحديدات الأسلوب العامة التي لا تشير إلى أي

---

(1) ينظر: عياد، د. شكري ـ مدخل إلى علم الأسلوب ـ ص 44-49.

ارتباط بالرؤى النظرية الناجزة وبالفرضيات العديدة التي حاولت أن تستكنه الأسلوب على وفق نظرة منهجية متميِّزة. إذن سنتجنَّب تحديدات من قبيل:

«الأسلوب (1) طريقة وضع الأفكار بالكلمات.

(2) صيغة مميِّزة لبناء التعبير في الكتابة والكلام»[1].

ذلك أن مثل هذه التحديدات لا توفِّر للمحلِّل الأسلوبي الأدوات التي يمكن بها أن يمارس عمله التحليلي، فهي ـ إذن ـ تحديدات غير إجرائية بالنسبة لعملنا على الأقل.

يحدِّد **«معجم الأسلوبية»** الأسلوب كما يأتي:

«وفي أبسط معانيه يدل الأسلوب على طريقة التعبير في الكتابة أو الكلام، مثلما أن هناك طريقة في عمل أشياء معيَّنة مثل لعب السكواش أو الرسم، وربما نتحدَّث عن كتابة شخص بأنها ذات أسلوب منمَّق Ornate. أو عن كلام شخص ما بأنه ذو أسلوب هزلي Comic.

وبالنسبة لبعض الناس، فإن للأسلوب دلالات إيحائية تقييمية: فيمكن أن يكون الأسلوب جيداً أو رديئاً، إن أول معنى يترتَّب على التعريف السابق هو أن ثمة أساليب مختلفة في مواقف مختلفة (وعلى سبيل المثال: الأسلوب الهزلي والأسلوب الطنّان turgid)، كما أن الفعالية ذاتها يمكن أن تُحدث تنوُّعاً أسلوبياً (إذ لا يوجد اثنان لهما الأسلوب نفسه في لعب السكواش أو في كتابة مقالة). ويمكن أن يُنظر إلى الأسلوب بوصفه تنوُّعاً في استخدام اللغة، سواء أكانت أدبية أم غير أدبية»[2].

ولا يقف **(معجم الأسلوبية)** عند هذا الحد من التحديد:

الأسلوب طريقة التعبير بالكتابة أو الكلام، ذلك التحديد الذي ينسجم مع أحد تعريفات بيير جيرو الذي يرى أن الأسلوب «طريقة للتعبير عن الفكر بوساطة اللغة»[3]. إن (معجم الأسلوبية) يمضي إلى أقصى من ذلك ليحدِّد الأسلوب على وفق النظريات التي تشكَّلت في إطاره، وسترد لاحقاً تلك التحديدات في موضعها الملائم.

---

(1) McGraw-Hill - Dictionary of Literary terms, P. 360.

(2) Wlaes, Katie - A Dictionary of stylistics, PP. 435-436.

(3) جيرو، بيير ـ الأسلوبية والأسلوب ـ ص 6. ويعرفه جيرو كذلك بأنه «السمة الخاصة لفعل من الأفعال»، المصدر نفسه، ص 6.

ويعطي (**معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**) المعاني الآتية للأسلوب:

«1 ـ يحيل (الأسلوب)، ضمنياً، على مفهوم يعارض بموجبه، الاستعمال الفردي والإبداعي للكود، وظيفته الاجتماعية كلياً.

2 ـ ومفهوم (الأسلوب) اعتُبر مثالياً مما حدا بالنقد إلى التساؤل عن دلالته.

3 ـ ومع هذا فـ (الأسلوب) هو طريقة عمل، ووسيلة تعبير عن الفكر بواسطة الكلمات والتركيبات.

4 ـ و (الأسلوب) ـ عند بارت ـ لغة استكفائية، تغوص في الميثولوجيا الشخصية والسردية للكاتب»[1].

وفي الحقيقة، لا تبدو التحديدات التي يوردها د. سعيد علوش في أعلاه كافية نظراً لما يتضمَّنه الأسلوب من تنوُّع واختلاف. فـ (**المعجم**) يقترب ـ إلى حد ما ـ من مفهوم الأسلوب بوصفه انزياحاً عبر معارضته الشفرة Code اللسانية، أما عن باقي مفاهيم الأسلوب فلا يتطرَّق إليها (المعجم) على الإطلاق، ومن هنا، فهو يفتقر إلى الاستقصاء الدقيق لكلمة أسلوب ودلالاتها في النظريات التي توخَّت تحديده على وفق نظرة خاصة ومتميِّزة.

ويمكن أن نعثر على تصوُّرين متعارضين للأسلوب، يتمثَّل التصوُّر الأول في أن الأسلوب شيء مشترك يربط ظواهر متعدِّدة، ومن هنا تكون الخصائص الأسلوبية ـ طبقاً لهذا التصوُّر ـ مشتركة بين مجموعة من النصوص مما يؤدي إلى عد الأسلوب نظاماً له شكله المتماسك.

ويتمثَّل التصوُّر الثاني في أن الأسلوب شيء خاص، وتكون الخواص الأسلوبية ـ طبقاً لهذا التصوُّر ـ بمثابة السمات المميَّزة لنص معيَّن، وضمن هذا التصوُّر يدرس أسلوب الكاتب بوصفه تركيباً من بعض الخصائص الأسلوبية. إن التصوُّر الأول ذو طابع استنتاجي يتَّجه من النظام الكامن الذي ينطوي عليه النص إلى النص نفسه. أما التصوُّر الثاني فإنه ذو طابع استقرائي تحليلي يتَّجه من النص إلى النظام[2].

ويقول إنكفست Enkvist في تعريف الأسلوب:

---

(1) علوش، د. سعيد ـ معجم المصطلحات الأدبية ـ ص 114.

(2) ينظر: فضل، د. صلاح ـ البنائية في النقد الأدبي ـ ص 473ـ474.

«إن أسلوب نص ما، هو مجموعة من الإمكانيات السياقية Contextual لمفرداته اللسانية»[1]. ويشعر إنكفست أنه بحاجة إلى توضيح مصطلح (مجموعة Aggregate) فيقول: «إن الأسلوب هو مجموعة من تواتُرات المفردات اللسانية بمعنيين مختلفين. الأول هو أن الأسلوب نتيجة لأكثر من مفردة لسانية واحدة. وعلى سبيل المثال، فإن كلمة معيَّنة في نص ما تكتسب دلالة أسلوبية عن طريق اقترانها بالكلمات الأخرى فقط (. . .) والثاني، إن دراسة الأسلوب ينبغي ألا تتقيَّد بالملاحظات الفونولوجية أو المورفولوجية أو المعجمية أو التركيبية: ينبغي أن تبنى (دراسة الأسلوب) على ملاحظات تشمل مستويات مختلفة. وإلا فإن الأسلوب يتحوَّل إلى فرع ثانوي ـ حسب ـ لطور من الأطوار المؤسِّسة للتحليل اللساني»[2].

ومن البيِّن أن نص إنكفست يرفض أن تكون دراسة الأسلوب متوزِّعة المستويات وهذا ما نشهده في كثير من الدراسات الأسلوبية العربية، فهذه الدراسات تتناول النصوص الشعرية على مستويات عدة، وبصورة منعزلة بدعوى أن ذلك ضرورة إجرائية لا محيد عنها لكل دراسة، وفي تحليلاتنا لشعر السياب سنحاول ـ في لحظات معيَّنة ـ أن ندمج مستويات الدراسة الأسلوبية إلى حد معيَّن يوضح نجاعة مواشجة المستويات، ولكن مع ممارسة ذلك الفصل بين المستويات الذي يبقى ضرورة منهجية تتيح إمكانية قيام دراسة منظَّمة لها أسسها الأكاديمية الخاصة.

لقد سبق القول إن تحديد الأسلوب يقتضي ـ من وجهة نظري على الأقل ـ تواشجاً إجرائياً مع تحديد الأسلوبية. وإذا كانت ثمة دراسات تناولت تحديدات الأسلوب بمعزل عن تحديدات الأسلوبية، فمن الجلي أنها إما سقطت في التكرار، أو أنها أضفت غموضاً على تلك التحديدات من حيث أرادت الكشف عنها. وعلى وفق هذا الإجراء تنبثق المواشجة بين الأسلوبية والأسلوب بوصفها (المواشجة) عملية اختزال وتجنُّب للتكرار، وعملية بسط للمشكلات التي يثيرها تحديد الأسلوب لنستجليها بالأسلوبية والعكس صحيح، ولكن ما هي الأسلوبية؟

«تسمَّى الأسلوبية Stylistics أحياناً وبشكل مضطرب ـ الأسلوبية الأدبية Literary أو الأسلوبية اللسانية Linguistic إذ تسمَّى بالأسلوبية الأدبية لأنها تميل إلى

---

(1) Ennkvist, Nils Erik-Fro, On Defining Style in: Contemporary essays on Style. Ed. Love, Glen A. and Payne, Michael, P. 120.

(2) Ibid, P. 120.

أن تشدِّد على النصوص الأدبية، بينما تسمى بالأسلوبية اللسانية لأن نماذجها مستقاة من اللسانيات، ويمكن أن يستخدم مصطلح الأسلوبية أو الأسلوبية العامة general بوصفه مصطلحاً شاملاً يغطي تحليلات تنوُّعات اللغة غير الأدبية»[1].

وفضلاً عن التصنيف السابق للأسلوبية، فإن ثمة تصنيفات عديدة أخرى تضع الأسلوبيات في جدولة ثنائية تقابل بها بين (أسلوبية الأشكال) و (أسلوبية الأغراض)، وبين (أسلوبية تعبيرية) و (أسلوبية الفرد)، كما تضع (أسلوبية بنيوية) بالإضافة إلى ما سبق. كذلك ثمة مَن يطلق تصنيفات أخرى مثل: (أسلوبية وصفية) و (أسلوبية وظيفية) و (أسلوبية تكوينية) و(أسلوبية كَمية)[2].

كما أن «ثمة أسلوبية كبرى وصغرى، وأسلوبية لسانية بحتة، وأسلوبية مطبقة على النقد الأدبي، وهذه الأسلوبيات يكمل بعضها بعضاً ما دامت مستقلة حسب بعض الآراء، أو يكمل بعضها بعضاً إذا اختلطت حسب بعض الآراء الأخرى»[3].

وليس ثمة جدوى ـ في هذه الدراسة ـ من مناقشة اختلاف الأسلوبية على مستوى التسمية، ومناقشة بواعث هذه التسميات ومناهجها، ولهذا ينبغي مباشرة المفاهيم ومساءلتها، بدلاً من الإنشغال في أمور اختلاف التسميات التي ربما تستدرجنا إلى ما لا علاقة له بأهدافنا في هذه الدراسة، أو ربما اتَّضحت بواعث التسميات عبر مناقشة المفاهيم واستجلائها.

وإذا كانت المعجمات الغربية تستوفي تحديداتها للأسلوب والأسلوبية وتتناولهما من وجهات نظر متعدِّدة على المستوى التاريخي وعلى المستوى التزامني، فإن المعجمات العربية المعاصرة لا تتوفَّر على ذلك الاستيفاء. فقد بيَّنا ـ فيما سبق ـ قصور معجماتنا في تناول مفهوم الأسلوب عبر (معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة) الذي يُعد من بين المعجمات المهمة التي حاولت أن تدرس مشكلات المعجمات الأخرى بغية تلافي الأخطاء التي وقعت، وذلك ما يصرِّح به مؤلف المعجم في مقدمته. والآن، فلننظر كيف يحدِّد هذا (المعجم) مصطلح الأسلوبية:

«1 ـ درس موضوعه دراسة الأساليب، وميزات التعبير اللغوية.

2 ـ وتُعتبر (الأسلوبية) التي لم تتوصَّل إلى توضيح واضح لموضوعها، درساً

---

(1) Wales, Katie, A Dictionary of Stylistics, P. 438.

(2) ينظر: صمود، حمادي ـ الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، ص 85ـ86.

(3) جيرو ـ الأسلوبية والأسلوب ـ ص 49.

مشلولاً، حيث يتوزَّع حقل الدراسة، بين اللسانيات التعبيرية/ البلاغة/ الشاعرية/ السيمائية/ السردية/ الدلالة.

3 ـ و (الصياغة الأسلوبية)، بناء عقلي يتوفَّر على غاية»[1].

يحدِّد (**معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**) الأسلوبية تحديداً مبتسراً وغير وافٍ ليذكِّرنا بتحديده للأسلوب. ومن المثير في هذا المعجم أنه يصف الأسلوبية بكونها «درساً مشلولاً» ـ والتشديد على (مشلولاً) ـ. ولسنا ـ هنا ـ ننصّب أنفسنا مدافعين مستميتين عن هذا الحقل الدراسي، بيد أنه يمكن طرح التساؤل الآتي:

هل الأسلوبية (درس مشلول) لأنها تتوزَّع بين حقول مختلفة كاللسانيات والشعرية والسردية... إلخ؟ بينما تنزع الحقول المعرفية ـ اليوم ـ إلى أن تتعاضد فيما بينها بغية إثراء بعضها بعضاً. لقد باتت عقيمة تلك الفرضية التي رسَّخت مفهوم استقلال الحقول المعرفية عن بعضها البعض الآخر، في حين يثبت الواقع الراهن أهمية التمازج والتواشج، وطريقة الأخذ والعطاء بين الحقول نفسها. ولقد كان من الممكن التلطُّف في وصف الأسلوبية بكونها (درساً مشلولاً)، فهي ربما تكون «انتقائية» على حد تعبير (**معجم الأسلوبية A Dictionary of Stylistics**) الذي ورد قبل سطور، وبهذا الوصف (انتقائية) نكون قد شخَّصنا إجراءات الأسلوبية من دون أن نلتمس مشروعية متعسِّفة في الحكم عليها.

وربما يكون (**معجم مصطلحات الأدب**) ـ ذلك المعجم الذي انتقده د. علوش ـ مستوفياً ـ إلى حد ما ـ شروط تحديد المصطلح فيما يتصل بالأسلوب والأسلوبية على حد سواء. فقد حرص مؤلِّفه مجدي وهبة على تتبُّع المصطلحين ودلالتهما منذ عصر أرسطو حتى العصر الحديث مروراً بأحدث تحديدات الأسلوب عند مؤلفي (**البلاغة الواضحة**) علي الجارم ومصطفى أمين. وإذا كان عرضه للمفاهيم موجزاً، فإنه حاول أن يجلي هذه الأخيرة ـ بشكل خاص ـ عند اليونان والأوروبيين في القرن الثامن عشر وصولاً إلى مؤسِّس الأسلوبية الحديثة شارل بالي ومطوِّرها ليو سبتزر، كما حاول أن يقسم الأسلوبية على مباحث عدة هي:

«1 ـ دراسة الأساليب بوصفها اختياريات مختلفة بين وسائل التعبير التي تحتِّمها طبيعة النص ونوايا كاتبه.

---

(1) علوش، د. سعيد. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ـ ص 114.

2 ـ تصنيف الأساليب حسب نظُم مختلفة بعضها أدبي، وبعضها اجتماعي وبعضها آلي أو نفسي.
3 ـ علم وظائف الأسلوب مع دراسته منذ نشأة التعبير حتى الوصول إلى الغرض منه.
4 ـ علم بناء الأسلوب التركيبي.
5 ـ نقد الأسلوب في نصوص محدَّدة بصرف النظر عن قواعده العامة»[1].

وبالنظر إلى السعة التي يعالج بها (**معجم مصطلحات الأدب**) مصطلحي (الأسلوب) و(الأسلوبية) من ناحية تتبُّعه التاريخي لهما، وبيان وجهات النظر التي حاولت أن تحدِّدهما على وفق طريقة خاصة، فإن هذا (**المعجم**) ربما يكون المعجم العربي الوحيد الذي يتضمَّن هذه الشمولية النسبية، وإلا فإنه يهمل تحديدات كثيرة برزت خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين.

إن أول مَن استخدم المصطلح هو نوفاليس الذي كانت تختلط الأسلوبية عنده بالبلاغة[2]، ولقد توالت تحديدات الأسلوبية ـ فيما بعد ـ وخضعت إلى منظورات مختلفة فهي «علم التعبير»[3] و «نقد للأساليب الفردية»[4]، كما أنها ـ حسب أريفاي ـ «وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات»[5]، وهي ـ حسب دولاس ـ «تُعرف بأنها منهج لساني»[6]. وفي حقل السيميوطيقا اللغوية «تعزَّزت صياغة مصطلح الأسلوبية بوصفها (تحليلاً لوسائل تعبير اللغة) (بالي 1909) أو (تحليلاً للأساليب الفردية)»[7].

ولنشدِّد ـ هنا ـ على الأسلوبية بوصفها منهجاً لسانياً، ولنوضح العلاقة بينها وبين اللسانيات. فلقد كان من بين أهم الثنائيات التي فتح بها سوسير عهداً جديداً في اللسانيات هي ثنائية اللغة Language والكلام Parole، ولقد اتَّخذت هذه الثنائية مصطلحات متنوعة في إطار الكشوفات الجديدة التي جاء بها لسانيون آخرون فهي ـ عند غوستاف غيوم ـ اللغة والخطاب، وهي النظام والنص عند يلمسليف، والرسالة والنمط عند ياكوبسون، والقدرة Competence والأداء Performance عند

---

(1) وهبة، مجدي ـ معجم مصطلحات الأدب ـ ص 544.
(2) (3) (4) جيرو ـ الأسلوبية والأسلوب ـ ص 5.
(5) (6) المسدي، د. عبدالسلام ـ الأسلوب والأسلوبية ـ ص 48.
(7) Sebeok - Ency. Dictionary of Semiotics, P. 1023.

تشومسكي[1]. إن اللغة تعني ـ حسب سوسير ـ الذخيرة الذهنية المعطّلة في الجزء الأسفل من النصف الأيسر من الدماغ، أو أنها النظام النحوي أو مجموعة القواعد التي يتشكّل الكلام بموجبها[2]. هي ـ إذن ـ مجموعة الوحدات اللغوية والبنى النحوية وجملة القواعد اللغوية ووظائفها. أما الكلام فهو الجزء المنفّذ من تلك الذخيرة (اللغة)، فهو القول الذي يتم بموجب الاختيار من الذخيرة الذهنية وعلى وفق القواعد التي يختزنها الذهن. ولقد حاولت الأسلوبية أن تنسب مقولة الأسلوب إلى اللغة أو الكلام حسب تمييز سوسير بينهما، ولكن هذه النسبة كانت قد اختلفت اختلافاً واضحاً، فثمة مَن يرى أنها عائدة إلى اللغة، وثمة مَن ينظر إلى الأسلوب بوصفه مرتكزاً على مستوى اللغة ومستوى الكلام في الآن نفسه. وعلى العموم، إذا شئنا تفحُص العلاقة بين الأسلوبية وثنائية اللغة والكلام فيجب أن نستنير بالتحديد العام الذي يبيِّن أن الأسلوبية ـ عبر التصاقها بالنص الأدبي ـ هي البحث عن الخصائص النوعية التي تميِّز نصاً أدبياً متحقِّقاً من غيره من النصوص الأدبية، ولذا فهي تعنىٰ بما هو منفّذ ومنْجز. أي أنها تعنى بالنص الذي يرتبط ـ من ناحية تحقُّقه ـ بالكلام في الثنائية السوسيرية، ولهذا، فإن الأسلوبية تفكِّك ثنائية سوسير، ولا تعنى إلا بطرف من طرفيها، وهو الكلام، ويُعَدُّ هذا التفكيك للظاهرة اللسانية من أهم المبادئ التي استندت إليها الأسلوبية التي تعنى بالنصوص الأدبية بشكل خاص.

ولقد عَدَّ ستيفن أولمان Stephen Ulmann الأسلوبية موازية للسانيات، وليست فرعاً منها، ما دامت الأسلوبية تتَّخذ منظوراً متميِّزاً عن منظور اللسانيات، فاللسانيات تعنى بالعناصر اللسانية نفسها، في حين تعنى الأسلوبية بالقوة التعبيرية للعناصر اللسانية، ولهذا فإن بإمكان الأسلوبية أن تنقسم على المستويات نفسها التي تنقسم عليها اللسانيات، أي المستوى الصوتي والمستوى المعجمي والمستوى النحوي، فالأسلوبية الصوتية تعنى بوظيفة المحاكاة الصوتية وغيرها، وتعنى الأسلوبية المعجمية بالبحث في الوسائل التعبيرية للكلمات وحالات الترادف والتضاد. . . إلخ وتعنى

---

(1) من المفيد أن نبين معنى القدرة Competence عند تشومسكي كيما نميِّزها من معنى اللغة Language عند سوسير فالقدرة هي وسائل التعبير لدى مبدع الكلام، إذ أدخل فيها تشومسكي معرفة حدسية تتيح لنا معرفة إمكانية تكوين جملة ما أو عدم إمكانية ذلك. كما أن تشومسكي أضفى على القدرة نشاطاً إبداعياً للمتكلم يتعارض مع السمة السلبية التي نسبها سوسير للغة.

(2) دي سوسير ـ علم اللغة العام ـ ص 37.

الأسلوبية على المستوى النحوي باختبار القيَم التعبيرية للبنى النحوية على مستوى بنية الجملة (ترتيب الكلمات والنفي والإثبات وغيرها) ومستوى الوحدات العليا المتألِّفة من جمل بسيطة، إذ يتناول هذا المستوى ما تكون عليه اللغة من المباشرة أو غير المباشرة. . . إلخ[1].

وفي الإطار نفسه، يمكن أن ترصد محاولات تنظر إلى علاقة الأسلوبية باللسانيات من زاوية استثمارية، ولكن من دون تبجيل المعطيات اللسانية وإقامتها أقانيم غير قابلة للفحص والتعديل.

فقد ارتكز الاتجاه الإسباني في الأسلوبية الذي بلغ نضجه على يد داماسو ألونسو Damaso Alonso على تطويع وجهتي نظر المدرستين الألمانية والفرنسية. فمن جهة أولى تعدّ امتداداً للمثالية الألمانية حين اتَّخذت الحدس مرتكزاً أساسياً في التحليل الأسلوبي، ومن جهة ثانية، ارتكزت على المبادئ السوسيرية بتعديلات معيَّنة. فحين ميَّز سوسير بين الدال والمدلول بوصفهما العنصرين المكوِّنين للإشارة اللسانية، نظر إلى الدال بوصفه صورة صوتية تنقل تصوُّراً ذهنياً هو المدلول، غير أن داماسو ألونسو نظر إلى الدال ليس بوصفه ناقلاً لتصوُّر ذهني حسب، بل عزا له وظائف عدة تتضمَّن تصوُّرات عدة، فالدال ربما يكون مشحوناً بأكثر من تصوُّر ذهني، وذلك لانطلاقه من متكلِّم له طاقة نفسية يشحن بها الدال نفسه، وربما لا يكون حاملاً لأي تصوُّر ذهني، بل متضمِّن معطيات حسية عدة منها البصرية والسمعية واللمسية، أو ربما يكون مشحوناً برغائب مبهَمة تحرِّك في المستمع انفعالات عدة لا تعود ضرورة إلى طبيعة التصوُّر الذهني الذي ينوء به الدال. وعلى الشاكلة نفسها، اعترض داماسو ألونسو على الطبيعة الاعتباطية التي عزاها سوسير للعلاقة بين الدال والمدلول، ذلك أن هذه العلاقة في الشعر ربما تكون ذات طابع سببي، فالخاصية الغنائية للشعر أو النثر تستبطن بواعث تعطيها طابعها الخاص[2].

لنتأمَّل ـ الآن ـ التحديدين المتعارضين التاليين:

فثمة تصوُّرات حاولت أن تربط الأسلوب بالنص الأدبي بوصفه زينة أو زخرفاً أو شيئاً إضافياً إلى فكرة النص.

---

(1) ينظر: فضل، د. صلاح ـ علم الأسلوب ـ ص 138.

(2) ينظر: المصدر نفسه ـ ص 72ـ73.

ومن هذه المحاولات تصوُّر ستندال الذي يرى أن «الأسلوب هو أن تضيف إلى فكر معيَّن جميع الملابسات الكفيلة بإحداث التأثير الذي ينبغي لهذا الفكر أن يحدثه»[1]. ولكن، ثمة تصوُّر آخر تمثِّله عبارة مارسيل بروست التالية: «إن الأسلوب ليس ـ بأية حال ـ زينة أو زخرفاً كما يعتقد بعض الناس، كما أنه ليس مسألة (تكنيك)، إنه مثل اللون في الرسم، إنه خاصية تكشف عن العالم الخاص الذي يراه كل منّا دون سواه»[2]. ومن الواضح أن بروست لم ينتدب نفسه إلى تحديد الأسلوب بشكل محض، بل إن كلامه السابق هو محاولة لتجلية عملية الخلق الأدبي في ضوء اقترانها بالمؤلِّف، مما يصح مواشجة هذه الرؤية مع مقولة بيفون الشهيرة «الأسلوب هو الإنسان نفسه»، فحين تملي طبيعة المؤلِّف أسلوباً ما، فإننا نكون أمام تعبير المؤلِّف عن نفسه، يقول بيفون: «إن المعارف والوقائع والاكتشافات تتلاشى بسهولة، وقد تنتقل من شخص إلى آخر، ويكتبها مَن هم أدنى مهارة، فهذه الأشياء تقوم خارج الإنسان، أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه، فالأسلوب ـ إذن ـ لا يمكن أن يزول ولا ينتقل ولا يتغيَّر»[3].

لا شك في أن عبارة بيفون السابقة كانت قد فهمت في سياقات مختلفة، وحملت معاني مختلفة، الأمر الذي أدَّى إلى تعرقُل انبثاق الأسلوبية المستندة إلى اللسانيات، فقد ربط بين الأسلوب ووقائع الحياة في ضوء عبارة بيفون السابقة، كما جعل الأسلوب بمثابة المرآة التي تعكس نفسية المؤلِّف وظروفه الخارجية وطبيعة علاقاته مع هذه الظروف التي تسهم في تشكُّل الأسلوب بصورة غير مباشرة، ولهذا كانت مقولة بيفون المتاهة التي عرقلت مسار الأسلوبية، ونحن لا نعدم وصفاً لها يحمل في طياته هذا المعنى: «إن بساطة جملة بيفون (الأسلوب هو الإنسان نفسه) مضلّلة تماماً»[4].

وسوف نجد صدى هذا الارتباط بين الأسلوب وشخصية المؤلِّف واضحاً في أسلوبية ليو سبتزر، كما أن ثمة تعريفات تنظر إلى الأسلوب في ضوء علاقته بالمؤلِّف منها:

---

(1) فضل، د. صلاح ـ علم الأسلوب ـ ص 87.
(2) المصدر نفسه ـ ص 85.
(3) المصدر نفسه ـ ص 84.
(4) Murry, The problem of style - P. 3.

- الأسلوب هو الإنسان نفسه. (بيفون).
- إن الأسلوب هو سحنة العقل. (شوبنهاور).
- إنه هو وحده المسؤول عن طريقة مطلقة في النظر إلى الأشياء. (فلوبير).
- الشخصية الجديدة لا تعبِّر عن نفسها بأمانة إلا من خلال شكل جديد، والجملة الخاصة بنا يجب أن تظل صعبة النزع كقوس أوديسيوس. (أندريه جيد).
- الأسلوب للكاتب كما هو للرسام ليس مسألة صنعة، بل مسألة رؤية[1]. (مارسيل بروست).

إن ما يميِّز التعريفات السابقة هو أنها تنظر إلى الأسلوب بوصفه جزءاً من شخصية المؤلف أو الإنسان بشكل عام، أي أنه نابع من الذات ومكمِّل لها في الوقت نفسه. وقد أطلق على النظر إلى الأسلوب والتشديد عليه من خلال المؤلف بـ(الأسلوبية التعبيرية). «ويستخدم مصطلح الأسلوبية التعبيرية expressive بوصفه مقولة عامة للمقتربات الأسلوبية التي تشدِّد على المتكلِّم أو الكاتب، ويشير إلى النظرة القديمة للأسلوب نفسه بوصفه كشفاً عن شخصية الكاتب أو روحه، ويرتبط هذا (المفهوم) بشكل خاص بكروتشه Croce وفوسلر Vossler وسبتزر Spitzer[2].

وعلى سبيل المثال، فإن ماروزو كان ينظر إلى اللغة بوصفها «جملة الوسائل التعبيرية المتوفرة للمتكلِّم ليصوغ ما يريد أن يقول»[3]. إن اللغة ـ من وجهة نظره ـ «ذلك الثبت بالإمكانات، وذلك الرصيد المشترك الموضوع على ذمة المتكلِّمين وهم يسخِّرونه لحاجتهم في التعبير باختيار ما يناسبهم. والأسلوب هو ممارسة الاختيار بحسب ما تجوزه قوانين اللغة»[4].

ومن هنا، فإن ماروزو يتبنَّى مفهوم (القيمة التعبيرية) كما هي عند بالي، بيد أنه ينقل الدراسة الأسلوبية من مستوى اللغة إلى مستوى الكلام، أي كلام كان، مخالفاً ـ بذلك ـ أستاذه بالي الذي حصر مجال الدراسة الأسلوبية في الكلام الجاري

(1) أولمان، ستيفن ـ اتجاهات جديدة في علم الأسلوب ـ ضمن كتاب: اتجاهات البحث الأسلوبي، ص 109.
(2) Wales, A Dictionary of Stylistic - P. 166.
(3) صمود، د. حمادي ـ الوجه والقفا ـ ص 108.
(4) المصدر نفسه ـ ص 108.

بين الناس. وتتناول الدراسة الأسلوبية التي تعنى بالجانب التعبيري في الكلام سمات لسانية تشدِّد على القيمة الإيحائية والوجدانية، وهذا هو التوسيع الذي حقَّقته الأسلوبية التعبيرية في حقل الأسلوبية الضيق لدى بالي.

تفضي بنا التصوُّرات السابقة في الأسلوب والأسلوبية إلى ضرورة تحديدهما من وجهة نظر خاصة. فالأسلوب نظام لساني خاص يحدس ابتداء بوصفه نظاماً متميِّزاً يهيمن على مجموعة من النصوص الشعرية وينبثق من طبيعة تشكّل البنى اللسانية وإحالاتها البارزة، بيد أن هذا النظام يستنتج استنتاجاً حدسياً للوهلة الأولى، ومن ثم يجري تفحُّصه ومحاولة البرهنة على وجوده الجوهري من خلال استقراء طبيعة ترابطاته وتحليل الخصائص التي تتمخَّض عن تلك الترابطات، وبهذه المحاولة تتحقَّق حركة تحليلية تكشف عن (النظام=الأسلوب) من خلال النص، وتكشف عن خصائص النص المتميِّزة من خلال النظام نفسه. إنها حركة تبادلية يحيل بدؤها على انتهائها. وربما يكون من البديهي القول إن الأسلوب هو النظام الذي يتزامن فيه وجود المستويات المختلفة التي تحيل عليه، بيد أن هذا التزامن يتفكَّك بفعل طبيعة التحليل الأسلوبي، وربما يمكن أن نحقِّق لحظات تحليلية يتحقَّق فيها ذلك التزامن بين المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية. وبهذا تكون الأسلوبية منهجاً، بمعنى أنها مجموعة من الإجراءات الأداتية تمارس بها مجموعة من العمليات التحليلية التي ترمي إلى دراسة البنى اللسانية في النص الشعري وعلاقات بعضها بالبعض الآخر بغية إدراك الطابع المتميِّز للغة النص الشعري نفسه، ومعرفة القيمة الفنية والجمالية التي تستتر وراء تلك البنى، ومن ثم، فإن الأسلوبية تكشف ـ من خلال تحليل البنى اللسانية ـ عن البنى المتميِّزة التي هي (البنى الأسلوبية)، إذ تضفي هذه الأخيرة على النص القيَم الفنية والجمالية، والسمات الفريدة التي تكون ـ في الوقت نفسه ـ بمثابة الباعث على التحليل الأسلوبي. فالأسلوبية ـ إذن ـ وصف للبنى التي يتوفَّر عليها النص الشعري، وصف يكشف عن طرائق القول، ومن ثم فهي كشف عن الخصائص المتمخِّضة عن تلك الطرائق، أنها وصف يندفع ليشمل المناحي الجمالية، ويندفع إلى المدى الذي يقيم فيه جسراً بينها وبين النقد الأدبي ليخلِّص الوصف من الإجراءات التقنية الخالصة. وباختصار، فإن الأسلوبية هي مجموعة الإجراءات التي ترتبط ـ على نحو وثيق ـ فيما بينها بحيث تؤلِّف نظاماً استشعارياً يتحسَّس البنى الأسلوبية في النص.

2 ـ الأسلوبية لدى شارل بالي:

يرتبط تحديد الأسلوب لدى بالي باللسانيات، إذ إن الأسلوب عنده يتجلّى في مجموعة من الوحدات اللسانية التي تمارس تأثيراً معيناً في مستمعها أو قارئها، ومن هنا، يتمحور هدف الأسلوبية حول اكتشاف القيَم اللسانية المؤثّرة ذات الطابع العاطفي. ولهذا فالأسلوبية عنده هي «العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية»[1]. ويعنى بالي بالوقائع اللسانية تلك الوقائع التي لا تلتصق بمؤلِّف معيَّن، فهذا النمط الأخير من الوقائع اللسانية يقصيه بالي من الدراسة الأسلوبية على الرغم من أنه يمثِّل أسلوباً معيناً: إن بالي ينظر إلى الأسلوبية بوصفها دراسة تنصب على الوقائع اللسانية عبر تماهيها بالمجتمع أو بطريقة تفكير معينة.

ومن المعروف أن بالي كان من أهم مؤسسي الأسلوبية الحديثة، وبعبارة أدق، فإنه المؤسس الحقيقي لها. ولهذا وقعت على عاتقه مسؤولية إثبات شرعية لوجود الأسلوبية التي أنكرها بعض المنظِّرين لا سيما كروتشه، ولكي نلخِّص وجهة نظر كل من كروتشه وبالي بصدد هذه المشكلة نورد ما يأتي:

«ولكي ينكر السيد كروتشه على علم الأسلوب حقّه في الوجود، يذهب إلى أن كل خلق فني نابع من حدس مركَّب، وأن هذا الحدس لا يخضع للتحليل الأسلوبي. وأن (علم الكتابة) الذي يزعم أنه يقدِّم قواعد لإيجاد هذا الحدس أشد سخفاً. والحجة تبدو مقنعة في الظاهر ولكنها تتجاهل حقيقة خشنة، وهي ضرورة الإفهام، ولندع سائر الفنون مكتفين بالأعمال الأدبية: إننا نسلِّم بصدورها عن الحدس، فهذه حقيقة مؤكَّدة، ولو أن الإلهام لا يحدث لجميع الكتّاب بصورة تلقائية ومستعصية على التحليل كما نميل إلى الظن عادة، ولكن التعبير الصادر لا يمكن أن يكون حدسياً ومباشراً وغير منقسم بصورة مطلقة. إن من المستحيل تأدية الفكر الخالص بواسطة الكلمات، فأشد اللغات تلقائية لا تخلو أبداً من قدر من الإيضاح، ولعل من الممكن تفسير بعض الشعر ـ مثل شعر مالارميه ورينيه جيل ـ بأنه محاولة للاقتباس من الحدس الكلي، لولا أن هذا الشعر يستحيل فهمه في كثير من الأحيان. وفيما يخص اللغة لا بد لنا من أحد الخيارين: إما أن نخلق تعبيرنا من كل ما يقع بين

---

(1) فضل ـ علم الأسلوب ـ ص 17.

أيدينا من أجزاء، وإما أن نتكلَّم لأنفسنا فقط. وأقل ما يكون أن نستخدم جزءاً من المسالك التي تيسِّرها اللغة للجميع، وبذا لا يبقى للحدس الخالص محل. فبما أن اللغة منظومة اجتماعية، فهي تقتضينا دائماً أن نضحِّي بفكرنا الخاص من أجل فكر الناس جميعاً»[1].

هكذا يثبت بالي شرعية وجود الأسلوبية، أو شرعية انبثاقها كعلم جديد يبحث في أنماط التعبير التي تقدِّمها اللغة، وإن كانت هذه الأنماط إنما تصدر عن حدس معين، فاللغة هي ـ في الأخير ـ (منظومة اجتماعية)، والبحث الأسلوبي إنما يحاول ـ حسب بالي ـ أن يستكنه انقيادات الكلام لقوانين اللغة.

لقد نظر بالي إلى النظام اللساني مؤدِّياً أغراضاً منطقية حسب، بل إن من غاياته التعبير عن الوجدان، الأمر الذي يربط النظام اللساني بالذات المنشئة وبالفعل اللساني الذي تمارسه، وكذلك بالأثر الذي يتركه هذا الفعل اللساني على القارئ، إذن، فالأسلوبية ـ على حد رأيه ـ هي جملة الصيَغ اللسانية التي تثري النص وتكثِّفه، وتكشف عن طبيعة المنشئ وطبيعة تأثيره على المتلقِّي[2].

إذن، فقد اتَّسمت أسلوبية بالي بسمة وصفية من خلال طبيعة تحليلاتها المحايثة، إذ تستند إلى اللغة حسب في عملية استكشافها للعلاقات القائمة بين شكل التعبير والفكر، فهي تتعلَّق بنظام اللغة وبتراكيبها ووظيفة هذه التراكيب. إنها تبحث في اللغة عن ذلك المضمون الوجداني ـ وليس المنطقي ـ الذي تختزنه المفردات والتراكيب.

ومن المعروف ـ أيضاً ـ أن بالي كان قد صبَّ جهوده على التحليل الأسلوبي للغة الفرنسية، في الوقت الذي حاول فيه أن يقصي الأدب من الدراسة الأسلوبية. ولقد تضمَّنت معالجاته إجراءات، منها أنه كان يلجأ إلى المقارنة والترجمة من أجل الوصول إلى ملمح أسلوبي معيَّن، «والاحتكام إلى المقارنة والترجمة (. . .) يمثِّل عند بالي أهم إجراء يُبرز الملامح الأسلوبية في لغة من اللغات. فالخاصية اللغوية قد لا تعني المتحدِّث الذي يستخدمها كل يوم بطريقة عفوية لكنها تدهش الملاحظ الذي يقارنها بغيرها من اللغات، خاصة إذا كان الملاحظ أجنبياً»[3]. ولقد كانت أسلوبية

---

(1) بالي: علم الأسلوب وعلم اللغة العام ـ ضمن: اتجاهات البحث الأسلوبي ص 28.

(2) ينظر: عبدالبديع، د. لطفي ـ التركيب اللغوي للأدب ـ ص 54.

(3) فضل ـ علم الأسلوب ـ ص 34.

بالي تتيح فرصة استثمار الإمكانات الصوتية الكامنة في المادة الصوتية على الرغم من أنه يقر بعدم وجود (علم الصوت التعبيري) ذلك العقل الذي يعنى بالخصائص التعبيرية في اللغة على مستواها الصوتي. فهو يعنى بالتراسل الذي يحدث بين المشاعر وبين التأثيرات الحسية التي تحدثها اللغة. إن علم الصوت التعبيري، وإن لم يوجد بعدُ، بيد أن مواده جاهزة. إن بالي يقصد بالمادة الصوتية «كل ما يُحدث إحساسات عضلية سمعية: وهي الأصوات المتميِّزة وما يتألف منها، وتعاقب الرنّات المختلفة للحركات، والإيقاع والشدة، وطول الأصوات، والتكرار، وتجانس الأصوات المتحرِّكة، والساكنة، والسكنات، إلخ إلخ»[1].

لقد قلنا إن بالي نحَّى عن أسلوبيته اللغة الأدبية، وعمد إلى ما هو يومي ومتداول، أي أنه نظر إلى لغة الاستعمال، وذلك متحدِّد بطبيعة نظرته إلى اللغة بوصفها مؤسسة اجتماعية وليست مجرد أبنية أو نظام من القواعد، وذلك متحدِّد ـ أيضاً ـ بطبيعة نظرته إلى الأسلوبية، فليس للأسلوبية ـ من وجهة نظره ـ غاية نفعية، أي أنها لا تتوخَّى أي هدف تعليمي، ولا تُعنى بالقيمة الجمالية التي يتضمَّنها النص الأدبي. ومن هنا، فإن بالي حصر مهمة الأسلوبية في «البحث عن علاقة التفكير بالتعبير، وإبراز الجهد الذي يبذله المتكلِّم ليوفِّق بين رغبته في القول وما يستطيع قوله، فالإنسان (. . .) كائن عاطفي تنطبع عاطفته على لغته، اللغة منغرسة في المجتمع، مندسَّة في ثناياه، لذلك كان حريصاً ـ كلَّما استعملها ـ على أن يستعمل منها ما يتيقَّن أنه يبلغ فكرته حتى أن المتكلِّم يفكِّر في المتلقّي باعتبار أن الخطاب اللغوي شيء مدرَك لا ينفصل عن مدركه. وهذا يعني أنه واقع بين الرغبة الفردية في التعبير ونوع من الرقابة تفرضها بنية الفضاء الذي يقال فيه ويتحرَّك»[2]. كما أن من أسباب إقصاء بالي اللغة الأدبية عن الدراسة الأسلوبية اعتقاده أن وجود الأسلوب لا يستلزم وجود اللغة الأدبية، فالفرق بين اللغة الاعتيادية واللغة الأدبية لا يكمُن في تضمُّن إحداهما الأسلوب وخلو الأخرى منه، بل إن الفرق بينهما يكمُن في وعي المتكلِّم «فالمتكلِّم الأديب واعٍ غاية الوعي عندما يمارس عمله الأدبي باللغة، لذلك ينحو إلى توظيفها توظيفاً جَمالياً، بينما يأتيها غيره عن غير وعي فتأتي على لسانه عفواً. لذلك تأكَّدت ضرورة التفريق بين مفهوم الأسلوب واللغة

---

(1) بالي ـ علم الأسلوب وعلم اللغة العام ـ ص 32.
(2) صمود ـ الوجه والقفا ـ ص 93.

الأدبية»[3]. إن أسلوبية بالي تراعي البنى اللسانية المؤثِّرة ذات التعبير الوجداني أو العاطفي، وتستبعد في مقاربتها دراسة اللغة الأدبية، نظراً لإنكارها الاعتبارات الجمالية في الدراسة الأسلوبية، فهي تحاول أن تثبت جدولاً بالقيَم التعبيرية للغة معينة. ومن هنا، فإن الدراسة الراهنة تنضوي تحت الصنف الثاني من الدراسات الأسلوبية التي صنَّفها أولمان[*]. وهكذا تكون الدراسة الأسلوبية ـ هنا ـ بمثابة بحث في طبيعة الشكل الذي يتضمَّنه النص الشعري وما يحيل عليه من دلالات إيحائية، ويؤدي هذا البحث إلى فهم جديد للنص. وفضلاً عن ذلك، فإن هذا المنحى يتجاوز أسلوبية بالي، فبالي يؤمن بأسلوبية تبحث في القيَم الوجدانية حسب، في حين تتجاوز الدراسة الراهنة هذا التصوُّر لتدفع به إلى البحث في القيَم الجمالية لتحقِّق تواشجاً بين الأسلوبية والنقد، ولتكسر القيد الذي فرضه مؤسِّس الأسلوبية الحديثة على الأسلوبية بإقصائه النص الأدبي منها.

3 ـ الأسلوبية لدى ليو سبتزر:

لقد كان من أبرز أصحاب الأسلوبية التعبيرية ليو سبتزر الذي نشأ في فيينا وتأثر مبكراً بفرويد، ثم تأثر بنظرة بندتو كروتشه وكارل فوسلر إلى اللغة بوصفها تعبيراً فنياً خلاقاً عن الذات.

ترصد أسلوبية سبتزر علاقات التعبير بالمؤلف لتدخل من خلال هذه العلاقة في بحث الأسباب التي يتوجَّه بموجبها الأسلوب وجهة خاصة في ضوء دراسة العلاقات القائمة بين المؤلف ونصّه الأدبي. إن أسلوبية سبتزر تبحث عن روح المؤلف في لغته، ومن هنا اتَّسمت أسلوبيته بالمزج بين ما هو نفسي وما هو لساني.

لقد كان هَمّ سبتزر يتلخَّص في إقامة جسر بين اللسانيات وتاريخ الأدب، ولقد كان يعوّل على الأسلوبية أن تقوم بإنشاء هذا الجسر، بيد أن سبتزر نفسه كان يصطدم بحكمة فلاسفة العصور الوسطى التي تتمثَّل في عدم إمكانية وصف ما هو شخصي، ولكن تأمُّلاته حول هذه القضية قادته إلى اكتشاف التوازي الذي يمكن ملاحظته بين

---

(3) المصدر نفسه ـ ص 93.

(*) سيرد لاحقاً تصنيف أولمان للدراسات الأسلوبية، ويمكن القول إنه حصرها في دراسات تعنى بأسلوب لغة معينة، ودراسات تعنى بأسلوب كاتب معين.

الانحرافات الأسلوبية عن النهج القياسي وبين التحوُّل الذي يحدث في نفسية عصر معين، يقول:

«إن الانحراف الأسلوبي الفردي عن نهج قياسي، لا بد وأن يكشف عن تحوُّل في نفسية العصر، تحوُّل شعر به الكاتب وأراد أن يترجمه إلى شكل لغوي، ولا بد أن يكون هذا الشكل جديداً، فهلاّ يمكن تحديد الخطوة التاريخية نفسياً ولغوياً على السواء؟ ومن المسلّم به أن تحديد بداية تجديد لغوي يكون أسهل بالنسبة للكتّاب المعاصرين، لأننا نعرف أساسهم اللغوي أكثر مما نعرف أساس الكتّاب المتقدِّمين»[1].

إن سبتزر يبحث عن قاسم مشترك أعظم بين الانحرافات الأسلوبية، أو أنه يبحث عن (الأصل الاشتقاقي الروحي) أو (الجذر النفسي) ـ كما يعبِّر هو نفسه ـ لمجموعة من (السمات الأسلوبية). إن تعبير (الأصل الاشتقاقي الروحي) ليوحي إيحاءً كبيراً أو أنه ـ في الحقيقة ـ يكشف، عن مرجعية سبتزر في استلهام اللسانيات، ولا سيما لسانيات أستاذه ماير لوبكه، إذ يبحث هذا الأخير عن الأصل الاشتقاقي للكلمات مقارنة بين لغات عدة، ويحاول سبتزر أن يطبِّق منهجية أستاذه ـ بحذق أكبر ـ على المستويين اللساني والأسلوبي، ويرمي المستويان كلاهما إلى غايات أسلوبية خالصة تربط الأسلوب بنفسية الكاتب. إن أسلوبية سبتزر تبدأ باللغة لتنتهي بالنفس مستكشفة عبر اللغة أسلوبها الذي يترشَّح عنه وضع نفسي معين.

ويتساءل سبتزر:

«هل يمكن أن نميِّز نفسية كاتب فرنسي معين من خلال لغته الخاصة؟»[2]. ومن البديهي أن ثمة إمكانية لتعميم سؤاله، ومن ثم إهمال كلمة (كاتب فرنسي)، إذ إن مجال عمله في مقاله الذي ورد فيه السؤال، إنما كان يشدِّد على الأدب الفرنسي. ولهذا يكون سؤاله كالتالي:

هل يمكن أن نميِّز نفسية كاتب معين من خلال لغته الخاصة؟

بالطبع، إن هذه الإمكانية قائمة حسب إجراءات سبتزر الذي يعد الأسلوبية جسراً بين اللسانيات وتاريخ الأدب.

---

(1) سبتزر، ليو ـ علم اللغة وتاريخ الأدب ـ ضمن كتاب: اتجاهات البحث الأسلوبي ـ ص 61.
(2) المصدر نفسه ـ ص 61.

لقد كانت أسلوبية سبتزر ـ بادئ ذي بدء ـ تفترض موازاة بين السمات الأسلوبية وعناصر المضمون، وتتحقَّق هذه الموازاة عبر استقصاء أفكار رئيسة ومدى تواترها في النص. ولقد حاول سبتزر ـ فيما بعد ـ أن يواشج بين السمات الأسلوبية المتواترة وفلسفة الكاتب وشخصيته. وعلى سبيل المثال، فإنه ربط الأسلوب التكراري لدى شارل بيغوس بمذهبه البرغسوني، وأسلوب جول رومان بمذهبه غير الإحيائي. وقد وصف مؤلفا (نظرية الأدب) ـ أوستن وارين ورينيه ويليك ـ بالشطط استنتاج الخصائص النفسية للكاتب عن طريق كشف خصائص أسلوبه. وربما يكون سبتزر نفسه قد اعترف بأن (الأسلوبية النفسية) ـ إذا جاز تعبير مؤلفي (نظرية الأدب) ـ لا تنطبق إلا على نمط معين من الكتّاب وهم الذين يعنون بـ (العبقرية الفردية)، أي بالتفرُّد في الكتابة، ويقيم مؤلفا (نظرية الأدب) اعتراضين على ما يسمى بالأسلوبية النفسية، يتمثَّل الأول في أن العلاقات المدروسة لا تستخلص من المادة اللسانية، بل إنها تبدأ بتحليل إيديولوجي ونفسي، ثم تؤكد ذلك التحليل بالمادة اللسانية. ويتمثَّل الاعتراض الثاني في أن افتراض صلة بين خصائص أسلوبية معينة وحالات نفسية قد يكون أمراً وهمياً[1].

يستند منهج سبتزر في التحليل الأسلوبي إلى التذوُّق الشخصي، فهو يحدِّد نظام التحليل بما يسميه (منهج الدائرة الفيلولوجية)، إذ تبتدئ هذه الدائرة بالقارئ الذي يتأمَّل النص كيما يصل إلى شيء في لغته يلفت نظره. إن إدراك ما يلفت النظر في لغة النص إنما ينبع من الحدس، ثم يتم تأمُّل هذا اللافت للنظر عبر قراءة جديدة مدعمة بشواهد أسلوبية أخرى، تكون بمثابة الجزئيات التي تدعم الكل، أي تدعم ما يتوصل إليه عبر الحدس. لا شك في أن الخطوة الأولى لا تستند إلى منهج معين بل تعتمد على الموهبة والخبرة والإيمان، فهي تمثِّل دراسة للمثيرات في النص، بيد أن الخطوة الثانية وهي خطوة تفسيرية تستند إلى اختبار الغرض على وفق طرائق تبتعد عن التذوُّق الشخصي، ويبدو أنه من الأفضل لدى سبتزر الانطلاق من سطح النص الخارجي ومن ثم الوصول إلى مركزه، أي بتحليل تركيبي ننفذ من خلاله إلى الأفكار.

ولا بد من أن نصل بعد حركات عدة إلى ذلك المركز الحيوي الذي يكمُن في

(1) ينظر: ويليك، رينيه ووارين، أوستن ـ نظرية الأدب ـ ص 235 ـ 236.

النص. وإذا كان منهج سبتزر يقع في الدور والتسلسل عبر شرحه الوقائع اللسانية على وفق العمليات النفسية، وهذه الأخيرة نفسها تفتقر إلى شرح أيضاً كما يرى أنصار المدرسة اللسانية الأميركية في (بيل)، فإن سبتزر نفسه يرى أنه لا يقوم بالشرح النفسي عبر ملمح واحد، بل إنه ينظّم وقائع عديدة بحرص كبير، ثم يشرع بتحليلها فيلولوجياً من دون أن يعني التحليل الفيلولوجي شرحاً تدريجياً متنقّلاً من جزئية إلى أخرى، بل يعني أن وراء كل شرح لجزئية معينة يكمُن حدس لمجموعة الوقائع[1].

وبعد، فهل ينفي هذا عن أسلوبية سبتزر وقوعها في الدور والتسلسل؟

إننا نود أن نشكُك في الجدوى الأكيدة التي يحاول سبتزر أن يمليها على منهجه، فالجدوى ـ كما أعتقد ـ احتمالية، ويبقى الاحتمال السلبي قائماً، فليس من الضروري أن تؤدي الحركة التي يمارسها سبتزر ـ من سطح النص إلى عمقه ـ إلى تدعيم الفكرة المسبقة التي يتّخذها المحلّل الأسلوبي بوصفها حقيقة راسخة حول نفسية المؤلف وظروفه، لا سيما أن حركة الانتقال من الوقائع اللسانية إلى الحالات النفسية، أعني الانتقال من السطح إلى العمق، لا تتم إلا بوساطة فرضية قوامها الحدس والعكس بالعكس.

وباختصار، فإن المبادئ المهمة التي انطوت عليها أسلوبية سبتزر:

« ـ معالجة النص تكشف عن شخصية مؤلّفه.

ـ الأسلوب انعطاف شخصي عن الاستعمال المألوف للغة.

ـ فكر الكاتب لحمة في تماسك النص.

ـ التعاطف مع النص ضروري للدخول إلى عالمه الحميم»[2].

ومن هنا، فإن أسلوبية سبتزر هي أسلوبية الكاتب، ذلك أن من أهدافها الكشف عن شخصية المؤلف عبر تفحُص أسلوبه، أو بناه الأسلوبية في النص الأدبي، وأن أسلوبيته تدخل في حسابها فكرة الانحراف عن المعيار الذي يتمثّل بخروج بنى النص عن الاستخدام الاعتيادي للغة، وأنها توجد انحيازاً للنص من أجل معالجته معالجة أسلوبية. من البديهي القول إن مقاربة النص الأدبي باتت تصنّف بحسب وجهات

---

(1) ينظر: فضل، د. صلاح ـ علم الأسلوب ـ ص 52 ـ 53.

(2) أبو منصور، د. فؤاد ـ النقد البنيوي بين لبنان وأوروبا ـ ص 64.

النظر التي تعاين أطراف الظاهرة الأدبية، فالتشديد على المؤلف (المنشئ) يؤدي إلى نمط معين من الدراسة يربط البنى الأسلوبية بالظروف المحيطة بالمؤلِّف وبنفسيته، إذ يعزو نظُم تشكُّلها إلى طبيعة شخصيته والظروف النفسية التي تكتنفه. وبموجب ما سبق يكون التحليل أسلوبياً نفسياً يجمع بين مقولات لغوية ومقولات نفسية وربما اجتماعية. وليس بإمكاننا ـ هنا ـ أن نطعن في هذا الخليط من المقولات التي تنتمي إلى حقول معرفية مختلفة، ما دامت ثمة مشروعية من نوع معين تتيح إمكانية الانطلاق من المقولات النفسية والاجتماعية لمقاربةِ النصوص الشِعرية. بيد أننا لن نأخذ بهذا الإجراء من دون محاولة تكييفه مع ما نزمع القيام به من تحليل أسلوبي يضع منطلقه الأساسي في لغة النص الشعري.

إذن، ستكون نقطة انطلاقنا في التحليل هي لغة النص، ولكن ليس لغة النص حسب؛ إذ سنحاول أن نربط التحليل الأسلوبي للغة النص بما يتمخَّض عنه من رؤى جمالية وقيَم متنوعة نحافظ عبرها على سلامة المنطلق من الوقوع في خلط غير منهجي في مقاربة النص الشعري.

وبهذا الصدد، يمكن استثمار إجراءات أسلوبية معينة كيما نوائمَ بين المنطلق المحايث (المنطلق اللساني) وبين محاولة تعزيز هذا المنطلق عبر ربطه بالتجلِّيات والرؤى الشخصية التي تختفي وراء المظاهر اللغوية ـ «إن اختبار نص ما من أجل عزل الخصائص الفردية يمكن أن ينجز ـ بسهولة كافية ـ طبقاً لصيغة سبتزر، فيبحث المرء في عمل المؤلف عن شيء ما شعر به وكأنه فردي، ويمثِّل الوحدة النفسية لشخصية المؤلف»[3]. ويمكن ـ إذن ـ أن نسترشد بفرضية سبتزر من أجل خلق مواشجة طموحة بين الأسلوبيات، ولكن أسلوبية سبتزر تقتضي تلك الحركة جيئة وذهاباً من سطح النص إلى لبّه من أجل الكشف عن نفسية المؤلف من خلال بناه اللسانية في نصّه الإبداعي، وأن هذا ليشكِّل نوعاً من الإلحاح الذي يرمي إلى غاية محدَّدة، كما أنه لا يخلو من محاولة قسرية لتطويع النصوص من أجل الغرض المحدَّد، ولهذا، يمكن الاستفادة من الفرضية الأسلوبية لدى ليو سبتزر في إطارها العام من دون الولوج إلى الإجراءات التفصيلية التي يرتكز عليها التحليل الأسلوبي لدى سبتزر نفسه.

---

(3) Milic - Autocoding in Computational Stylistics - in: Current trends in Stylistics - P. 263.

وباختصار، فإن عملنا سينصب على مقاربة النص الشعري السيّابي داخلياً، بمعنى تحليل عناصره الداخلية ومعرفة آليات تشكّلها، ومن ثم مواشجة ذلك التحليل باستكشاف القيَم الجمالية والرؤى النصّيّة، تلك التي تجعلنا ـ بوصفنا قرّاء ـ ننتشي ونفعم بحيوية ومسرَّة لا محدَّدتين. إن هذا الاستكشاف الأخير هو الذي نعول عليه من ناحية أننا نطرح فرضية مؤداها أن التحليل الأسلوبي الذي يقف عند عتبة التحليل البنيوي إنما هو تحليل قاصر ينحو بالدراسة منحى فيلولوجياً فجّاً. ولهذا، فإننا سنحاول أن نقيم جسراً يربط الأسلوبية بالنقد الأدبي من دون أن نتبنّى دور المحلِّل الأسلوبي السلبي الذي يكتفي بتهيئة مواد عمل الناقد الأدبي.

وبهذا الصدد ينبثق السؤال الآتي:

كيف سننجو من الوقوع في الخلط بين المقولات التي تنتمي إلى حقول معرفية مختلفة (اللسانيات، علم النفس، علم الاجتماع. . .)؟

ليس من اليسير الإجابة عن السؤال السابق، إذ أجد أن الخلاص من هذا الخلط إنما هو أمر متعذِّر، وعلى قدر كبير من الصعوبة على الصعيد النظري، فالتنظير يَعِدُ حسب، وعلى التطبيق أن يفي بوعوده. وعلى أية حال، فإنني سأعالج هذه المشكلة من زاوية خاصة أنظر منها إلى الرؤى الشخصية للمؤلف وإلى نفسيته المتمخِّضة عن نصّه الشعري، أنظر إليها بوصفها عناصر تسهم في تشكيل البنى الأسلوبية وتمنحها نمطية حتمية تجعل من الممكن إحالة تلك النمطية على الرؤى المشكلة لها والعكس بالعكس. إن هذا يعني أن رؤى المؤلف إنما هي بنى أسلوبية لها شرعية الانضواء تحت خيمة الدراسة الأسلوبية بما هي أسس ينبني عليه النص الشعري، ومن ثم يمنحه التماسك الظاهري الذي يكون مردُّه ـ ضرورة ـ التماسك الباطني.

بيد أن حركة الانتقال من السطح إلى العمق أو من الظاهر إلى الباطن لن تكون مشروطة بوجهات نظر معينة، فالقصد هو عقد حوار فيما بينهما، أو أنهما سوف يقاربان على نحو جدلي عبر نظرة تراهما كاللحمة والسدى. إن المعالجة النظرية السابقة توضح أن فرضية التحليل الأسلوبي تتمثَّل في تحليل البنى الأسلوبية من ناحية علاقاتها اللسانية، وفي الكشف عن الرؤى التي تختفي وراء تلك البنى. غير أن هاتين العمليتين لن تنفصلا عن بعضهما على مستوى التحليل الفعلي، إذ ستتحد العمليتان من أجل تقديم مقاربة جدلية ناجعة.

4 ـ الأسلوب بوصفه تضمُّناً وإضافة:

إن الإجراءات السابقة ـ بوصفها خطوات منهجية أولى في التحليل الأسلوبي ـ تتطلَّب مواشجة مع أسلوبية لا تَعْتَدُّ بطريقة إرسال النص ولا بطريقة تلقِّيه. إذ إننا ـ من حيث المنطلق ـ سنفحص لغة النص، وإن هذا الفحص يفترض ـ ضمناً ـ عزل البنى اللسانية للنص الشعري عن كل من مؤلِّفها ومتلقِّيها كإجراء أوَّلي، وإن هذه المواشجة لتقتضي توضيح بعض المقتربات الأسلوبية التي اتَّخذت وجهات نظر مختلفة في النظر إلى النص الشعري.

ثمة وجهة نظر ترى الأسلوب تضمُّناً Connotation، إذ ينظر ـ بحسب هذا التصوُّر ـ إلى القيمة الأسلوبية التي تتضمَّنها السمة الأسلوبية، مستندة بذلك إلى بيئة النص أو الموقف، ومن هنا ينظر المحلِّل الأسلوبي إلى كل السمات اللسانية بوصفها متضمِّنة سمات أسلوبية من دون وجود تعبير محايد، وتستند النظرة التحليلية ـ ضمن هذا التصوُّر ـ إلى العلاقات بين الوحدات اللسانية وسياقاتها[1].

يمكن القول إن افتراض النظر إلى الوحدات اللسانية ضمن سياقاتها، أو افتراض النظر إلى العلاقات بين الوحدات اللسانية والسياقات التي تتضمَّنها هو أمر مسلَّم به، ما دامت الوحدات اللسانية لا تتوفَّر على ثبات دلالي إلا بوجود ثبات سياقي، وإلا فإن الوحدات اللسانية لا تتشكَّل دلالتها إلا في ضوء علاقاتها بالوحدات اللسانية الأخرى وفي ضوء السياقات المتمخِّضة عن هذه العلاقات.

وتلك أطروحة كان قد أكَّدها ريتشاردز مناقضاً بها ما يسميه بـ (خرافة المعنى الخاص) (Proper Meaning Superstition) «أي ذلك الاعتقاد الشائع (. . .) بأن للكلمة معنى ثابتاً محدَّداً (هو مثالياً معنى واحد) مستقلاً عن شروط استعماله. بل إنه يتحكَّم في الاستعمال، وفي السبب الذي يجب أن يقال من أجله.

وهذه الخرافة إنما هي إقرار بنوع من الثبات في معاني بعض الكلمات. ولا تكون خرافة إلا حين تنسى (وهو ما تفعله دائماً) أن ثبات معنى الكلمة إنما ينشأ عن استقرار السياقات التي تضفي عليها معناها، فالثبات في معنى الكلمات ليس شيئاً يجب افتراضه بل هو دائماً شيء يجب تفسيره»[2].

---

(1) ينظر: مصلوح، د. سعد ـ الأسلوب ـ ص 29.

(2) ريتشاردز، أ.أ. ـ فلسفة البلاغة ـ ترجمة سعيد الغانمي وناصر حلاوي ـ كتاب منشور في: مجلة العرب والفكر العالمي ـ العددان 13، 14 ـ ربيع 1991 ـ ص 9.

وبالنسبة لي، فإن هذا إجراء مبدئي لا محيد عنه لكل تحليل أسلوبي يطمح إلى كشف مقنع عن البنى الأسلوبية. وإن من الممكن اختزال النظرة إلى الأسلوب بوصفه تضمُّناً، إذ إن العناية يمكن أن تنصب على تعبيرات معينة في نص ما، ولا يمكن النظر إلى كل تعبيرات النص بوصفها حاملة لسمات أسلوبية، فثمة ـ دوماً ـ تعبيرات محايدة في النصوص الشعرية على الرغم من صعوبة تحديدها أو فرزها، ولكن مثل هذه التعبيرات يمكن أن تولىٰ عناية بمقدار ارتباطها بالتعبيرات الأخرى التي تكتسي سمة أسلوبية واضحة وتستحوذ على المكانة البارزة، الأمر الذي يؤدي بالتطبيق إلى التشديد على هذه البروزات النصية، أعني تلك البنى الأسلوبية التي تهيمن على النص الشعري، ومن ثم تشكُّله أسلوبياً. وبهذا الاختزال المفترض ستتاح إمكانية تحليل أسلوبي عميق لا يوزِّع جهده، بل يكرِّسه من أجل الكشف عن بنى أسلوبية فاعلة في تنظيم النص ومنحه الامتياز الذي يتمتَّع به.

ومن الواضح إن مبدأ الاختزال الذي سنسير على وفقه، إنما هو ـ بكلمة أخرى ـ اختيار، أي اختيار بنى لسانية ونصوص للتحليل من دون أخرى. وهو اختيار يختلف عن مبدأ الإختيار الذي يعتمده المؤلف في عملية خلق النص الأدبي، أنه اختيار لصيق بالمحلل الأسلوبي، فهو ليس بدعاً في هذه الدراسة التي ستستند إليه على المستوى التطبيقي، ويمثل النص التالي أهمية الاختيار كإجراء منهجي:

«أما مبدأ الاختيار الذي ينبغي أن يقوم في منهج دارس الأسلوب فهو ذو درجة ثانية، إذ هو عندما يعالج نصاً من النصوص إنما يركِّز الاهتمام على مظاهر دون أخرى من نصيب الظواهر الموجودة في النص، والتي كانت خضعت لاختيار أول. فالدارس يقوم بعملية اختيار ثانية بعد أن يكون صاحب الأثر قام بعملية اختيار أولى»[1].

إن الإيمان بوجود تعبير محايد يعني إيماناً بوجهة نظر تنظر إلى الأسلوب بوصفه إضافة Addition، بيد أن هذا الإيمان لا يكون مطلقاً أبداً بوجهة النظر السابقة. فنحن نسعى إلى مواشجة بضع وجهات نظر بعد فحصها وتدقيقها للخروج ببضعة إجراءات لمقاربة النص الشعري.

---

(1) الطرابلسي، د. محمد مهدي ـ مقال: في منهجية الدراسة الأسلوبية ـ ضمن: أشغال ندوة اللسانيات واللغة الغربية ـ تونس 13 ـ 19 ديسمبر 1978ـ ص 223 ـ 224.

إن النظر إلى الأسلوب بوصفه إضافة يفترض وجود تعبير محايد. إن هذا التعبير المحايد يخلو تماماً من كلّ سمة أسلوبية ويسمى التعبير غير المتأسلب Styleless أو تعبير ما قبل الأسلوب Pre-Stylistic. ومن هنا ينظر إلى الأسلوب بوصفه إضافة إلى هذا التعبير المحايد أو غير المتأسلب.

ويتوجّه المحلّل الأسلوبي لمعالجة النص الشعري على وفق هذه النظرة من التعبير ذي السمة الأسلوبية، إذ يمارس تعرية معينة للنص من سماته الأسلوبية بغية الوصول إلى التعبيرات غير المتأسلبة، ومن ثم تبدأ المقارنة بين التعبيرات المتأسلبة والتعبيرات غير المتأسلبة[1].

إننا نفيد من النظر إلى الأسلوب بوصفه إضافة من ناحية إقراره بوجود تعبيرات محايدة ومن ثم، فإننا ندعم وجهة نظرنا به، بيد أننا لن نتبع إجراءات هذه النظرة وما تقتضيه من تعرية النص من السمات الأسلوبية، ومن ثم مقارنة التعبيرات المتأسلبة بالتعبيرات غير المتأسلبة. فنحن لا نقيم تحليلاً أسلوبياً يضع المقارنة أحد منطلقاته ومن ثم، فإن النظرة السابقة تكرّس وجهة نظرنا بوجود تعبيرات محايدة لن تنال الحُظوة لدينا في التحليل، وانطلاقاً من وجود تعبير محايد، سننظر إلى التعبير المهيمن والنافر، التعبير الذي يمثّل بنية أسلوبية أساسية في النصّ الشعري.

5 ـ الأسلوب بوصفه انزياحاً:

هل يمكن الحديث هنا عن أسلوبية جديدة؟ يعلق (معجم الأسلوبية) على مثل هذا التساؤل كالآتي «تتعلّق المشكلة بالألقاب (الجديدة) لفروع دراسية كفت مبكراً عن أن تكون جديدة عندما حلّت محلّها فروع دراسية أكثر جدة. فغالباً ما دعي سبتزر قائداً للفرع الدراسي الجديد (الأسلوبية) في أوروبا الغربية خلال عقد الأربعينات، وقد أعيد مصطلح الأسلوبية مجدداً في العام 1975، بوصفه جزءاً من عنوان فرعي لطبعة روجر فاولر Roger Fawler. ومن الصعب ملاحظة العمل المبكِّر في الأسلوبية الذي ظهر مجدداً خلال عقد الستينات عبر تطوُّر اللسانيات. لقد كانت الأسلوبية دائماً انتقائية بشكل ملحوظ في مقترباتها وتأثيراتها. بيد أن الدراسات الأسلوبية ـ عموماً ـ تأثّرت ـ بشكل أكيد وخلال عقد السبعينات ـ بالبنيوية والشعرية Poetics ونقد استجابة القارئ Reader-Response

---

(1) ينظر: مصلوح ـ الأسلوب ـ ص 28ـ29.

Criticism وغالباً في الولايات المتحدة وفرنسا وروسيا»[1].

لقد قلنا ـ فيما سبق ـ إننا سنحاول تحديد الأسلوب عبر مواشجته بالرؤى النظرية التي حامت حوله، والآن، يمكننا أن نطرح السؤال الآتي:

كيف يمكن أن نحدِّد الأسلوب من وجهة نظر الانزياح Deviation؟

يضع فريمان D.C. Freeman الحقل الذي تتحرَّك فيه الأسلوبية في ثلاثة أنماط:

1 ـ الأسلوب بوصفه انحرافاً عن القاعدة.

2 ـ الأسلوب بوصفه تواتراً أو تكراراً لأنماط لسانية.

3 ـ الأسلوب بوصفه استثماراً للإمكانات النحوية.

وتتبنَّى وجهة النظر الأخيرة نظرية النحو التحويلي ومستويي اللغة في (البنية السطحية) و (البنية العميقة) والتحوُّلات السياقية التي تتمخَّض عن ارتباطهما. كما تبنَّت ـ أيضاً ـ النحو بمعناه التركيبي، ولم يقتصر الأمر على استثمار إمكانات النحو التحويلي[2].

وما يهمّنا ـ هنا ـ النظر إلى الأسلوب بوصفه انزياحاً أو انحرافاً. فثمة مقترب للأسلوب (يقوم) على مقارنة مجموعة معينة من السمات بمجموعة أخرى بموجب الانزياح الذي يعد المقترب الشائع خلال ستينات هذا القرن (. . .)، وبالأحرى، فإننا نضع أي نص أو فقرة من اللغة بمواجهة المعايير اللسانية لجنسه (النص) أو لحقبته، وبمواجهة الجوهر المشترك للغة ككل»[3].

إذن، فالانزياح يتَّخذ أنماطاً مختلفة من ناحية تنوُّعاته أو تحقُّقاته العينية في النصوص الأدبية، كما أن وجهة نظر الدراسة التي تطبّق مقولة الانزياح يمكن أن تتنوَّع كذلك، ما دام جوهر عملية تطبيق مقولة الانزياح إنما هو إجراء مقارنة، فالتطبيق تطبيق مقارن، يضع النص الأدبي ويتأمَّله لا كشيء في ذاته وإنما كشيء مرتبط بطريقة معينة بآخر حاضر في الذهن، سواء أكان هذا الآخر متجسِّداً كنص آخر أم كنمط حقبة معينة سابقة على حقبة النص.

---

(1) Wales - A Dictionary of Stylistics - P. 319.

(2) ينظر: عبدالمطلب، د. محمد ـ البلاغة والأسلوبية ـ ص 147.

(3) Wales - A Dictionary of Stylistics - P. 437.

وإن من المنظِّرين مَن جعل مقولة الانزياح من المسلَّمات التي تشمل تنوُّعات النص الأدبي من دون محاولة تحديده بنمط معين من النصوص الأدبية، إذ حاول موكاروفسكي أن يسنَّ قانوناً داخل قانون الانزياح:

«كلما كان قانون اللغة المعيارية أكثر ثباتاً في لغة ما، كان انتهاكه أكثر تنوُّعاً، ومن ثم كثُرت إمكانات الشعر في تلك اللغة. ومن ناحية أخرى، كلما قلَّ الوعي بهذا القانون، قلَّت إمكانات الانتهاك، ومن ثم تقل إمكانات الشعر»(1).

إن ما يثير مشكلات معقَّدة في تحديد الأسلوب بوصفه انزياحاً هو مسألة المعيار الذي يُبرز الانزياح، فنحن لا يمكن أن نجيب ـ بشكل قاطع ـ عن السؤال الآتي:

ما هو المعيار الذي تتحدَّد في ضوئه الانزياحات، وكيف نحدِّد هذا المعيار لنستجلي ـ في النهاية ـ اللغة الأدبية ـ أي اللغة ذات الانزياح، ومن ثم، اللغة ذات الأسلوب؟

إن السؤال السابق يفتح أعيننا على إجراء غير ملزم، إذ يبدو أن تحديد الأسلوب بوصفه انزياحاً يضع مقابلة بين اللغة الأدبية واللغة الاعتيادية بوصف الأولى تتضمَّن الأسلوب في حين تخلو الثانيةّ منه. ولا يمكن بأية حال من الأحوال ـ القول بأن اللغة غير الأدبية تخلو من الأسلوب أو أنها تخلو منه تماماً.

وقد كان من وجهة نظر مدرسة براغ «أن الأسلوب هو كيفية كلية للرسائل اللفظية (النصوص)، وأن لا وجود لنصوص من دون أسلوب أو نصوص محايدة أسلوبياً. ولا تتشكَّل ـ فقط ـ النصوص الأدبية (الفنية) أسلوبياً، بل تتشكَّل النصوص الاتصالية (المرجعية) أسلوبياً كذلك»(2).

إذن، فهذه المسألة نسبية تتعلَّق بطبيعة النظر إلى الأسلوب، وأن ثمة نماذج من النصوص الأدبية تجعلنا في حيرة إذا ما شئنا كشف أسلوبها، فهي تخلو من الانزياح، ولكنها لا تخلو من أسلوب ما، مثال ذلك أسلوب السهل الممتنع، كما يمثِّل الغربيون ـ لذلك ـ بأسلوب فيكتور هوغو: «يعد الأسلوب ـ أحياناً ـ انزياحاً بالنسبة للمعيار:

---

(1) موكاروفسكي، جان ـ اللغة المعيارية واللغة الشعرية ـ مقال في: مجلة فصول ـ ع 1 ـ 1984 ـ ص 42.

(2) Dolezel, Lubomir - Prague School Stylistics - in: Current trends in Stylistics - Ed. Braj B. Kachru and Herbert F.W. Stahlke - P. 37.

بيد أن أسلوب فيكتور هوغو ـ على سبيل المثال ـ لا يمكن أن يقال عنه إنه انزياح بالنسبة لحقبته لأن:

1 ـ تأسيس معيار ما يُبرز مشكلات لا يمكن تجاوزها.

2 ـ وأن ما يجعل سمة لهوغو ليس هو ـ ضرورة ـ ما يميِّزه من الاستخدام المشترك»[1].

لقد ارتبط مفهوم الأسلوب ـ إذن ـ بمفهوم الانزياح عن القاعدة العامة، ولقد قلنا إن مثل هذا الربط يثير مشكلات تتعلَّق بكيفية تحديد الانزياحات التي يرتكبها النص الأدبي، وكيفية تحديد القاعدة العامة التي انحرف عنها ذلك النص: فتحديد الانحراف ربما يخضع لمحدّدات تاريخية وثقافية، وربما يخضع للخبرة والمعرفة اللتين تتعلَّقان بالقواعد. فالسياقات التاريخية والثقافية ربما تحدِّد أنماطاً من الانزياح في حقبة معينة وثقافة معينة فقط بحيث لا تمثِّل تلك الأنماط انزياحاً ما في حقبة أخرى وسياق ثقافي آخر. ومن هنا، نستنتج أن القيَم الأسلوبية هي قيَم متغيِّرة وغير ثابتة، وربما يعثر القارئ على بنى أسلوبية في نص شعري عائد إلى العصر الجاهلي لم تكن تمثِّل أي ملمح أسلوبي بالنسبة إلى قارئ عاصر ذلك النص والعكس بالعكس. ولكي تحدّد الانزياحات في نص أدبي معين، لا بد لنا من أن نتوفَّر على معرفة دقيقة وحساسة بإزاء القواعد العامة التي يقاس الانزياح في ضوئها، ومن دون تلك المعرفة فإننا نُغفل كثيراً من الانزياحات التي يتوفَّر عليها النص الأدبي.

وإذا ما افترضنا أننا استطعنا أن نحدِّد الانزياحات في نص أدبي ما، فكيف يمكن أن نحدِّد معياراً نسند ـ طبقاً له ـ قيمة أسلوبية إلى الانزياح، فليس كل انزياح يتوفَّر على قيمة أسلوبية، كما أنه ليس كل قيمة أسلوبية يتوقَّف وجودها على تحقيق الانزياح.

إذن ـ ومرة أخرى ـ نقول: مَن الذي يحدِّد الانزياح؟

لقد وجدنا في مشروع جان كوهن J. Cohen أن الذي يحدِّد الانزياحات بمختلَف أنواعها إنما هو عالم اللسانيات، في حين يحدِّد الانزياحات في مشروع مايكل ريفاتير M. Riffaterre إنما هو القارئ أو مجموعة من القرّاء[2].

---

(1) Todorov, T. and Ducrot, O. Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language - P. 300.

(2) ينظر: بصدد مسألة تحديد معيار الانزياح، ومسألة من الذي يحدد الانزياح: ناظم، حسن ـ مفاهيم الشعرية ـ ص 117 ـ 118.

وقد صنَّف الغربيون الانزياحات في خمسة نماذج استناداً إلى معايير تحدِّد الانزياح نفسه:

1 ـ تصنيف الانزياحات استناداً إلى درجة انتشارها في النص بوصفها انزياحات متموضعة في سياق النص كالاستعارة التي تعد انزياحاً موضعياً عن النظام اللساني، أو بوصفها انزياحات تشمل النص الأدبي في عمومه كالتكرار الذي يمكن تحديد درجة انزياحه طبقاً لعمليات إحصائية.

2 ـ تصنيف الانزياحات بالنظر إلى نظام القواعد اللسانية، فتبرز لنا انزياحات سلبية كتخصيص القاعدة العامة، وانزياحات إيجابية كإضافة قيود معينة مثل القافية.

3 ـ تصنيف الانزياحات بالنظر إلى علاقة القاعدة بالنص المحلّل، فتبرز لنا انزياحات داخلية تتمثَّل في انفصال وحدة لسانية عن القاعدة المهيمنة على النص، وانزياحات خارجية تتمثَّل في اختلاف أسلوب النص عن القاعدة التي كُتب النص بلغتها.

4 ـ تصنيف الانزياحات بالنظر إلى المستوى اللساني الذي تستند إليه تلك الانزياحات فتبرز لنا انزياحات خطية وصوتية وصرفية ومعجمية ونحوية ودلالية.

5 ـ تصنيف الانزياحات بالنظر إلى مبدأي الاختيار والتأليف طبقاً لفرضية ياكوبسون في إسقاط مبدأ التماثُل من محور الاختيار على محور التأليف. فتبرز لنا انزياحات استبدالية تحطِّم قواعد الاختيار كوضع المفرد مكان الجمع والصفة مكان الموصوف واللفظ الغريب بدلاً من المألوف[1].

وبالنتيجة، فإنه يمكن إجمال المشكلات التي يثيرها النظر إلى الأسلوب بوصفه انزياحاً كما يأتي:

1 ـ كيفية النظر إلى نصوص ليس فيها انزياح عن قاعدة معينة.

2 ـ كيفية تحديد القاعدة والانزياح عنها بدقة علمية.

3 ـ كيفية تتبُّع الخواص النوعية للانزياح، بتحديد الأسلوب بوصفه انزياحاً إنما هو تحديد سالب.

4 ـ كيفية النظر إلى انزياحات لا يترتَّب عليها تأثير أسلوبي.

---

(1) ينظر: فضل، د. صلاح ـ علم الأسلوب ـ ص 181 ـ 186.

5 ـ كيفية تجاوُز المؤلف والقارئ، فتحديد الأسلوب بوصفه انزياحاً إنما ينظر إلى الظاهرة اللسانية فحسب في النص الأدبي.

6 ـ كيفية تطبيق نظرية الانزياح على مؤلفين يكتبون بأسلوب اعتيادي.

7 ـ كيفية تسويغ إهمال ملامح النص الأخرى وبناه الأساسية التي لا تستند إلى فكرة الانزياح[1].

أما فيما يتعلق بتحليلاتنا اللاحقة للنص السيابي، فإن نظرية الانزياح لن يكون بوسعها إسعافنا بالأدوات اللازمة التي نأمل في استخدامها في التحليل، بيد أننا لن نلغي هذه النظرية وإجراءاتها بشكل كامل، وإنما سنحاول أن نلجأ إليها في مواضع من التحليل تتيح لنا إمكانية تقديم تحليل ناجز ومرضٍ بحيث يتلافى تلك المشكلات المطروحة بصدد الانزياح، وما دامت دراستنا تدين للاصطفائية بكل إجراءاتها فإننا سنحاول أن نوظِّف نظرية الانزياح من دون تعميم النتائج التي تُوصِلنا إليها تلك النظرية على الشعر السيابي كله. فمن المعروف أن «ثمة مشكلتين أساسيتين في تحليل الأساليب الفِردية للكتابة:

الأولى هي أن عناصر الأسلوب ربما تكون عامة جداً عند (محاولة) تمييزها بشكل خاص (. . .)، والثانية هي أن بعض عناصر الأسلوب ربما لا تكون عامة بشكل كافٍ، وهذا يعني أن من الصعوبة تمييز الانزياحات الأساسية في اختيار الكلمة والتمثيل البلاغي (من دون الإشارة إلى اختيار المضمون) في أية قطعة من الكتابة ما دامت الأنظمة التي ينزاح عنها المؤلف لا يمكن أن توصف بالنسبة لأية لغة على الإطلاق»[2].

وفي إطار الشعرية Poetics، يضارع جان كوهن بينها وبين الأسلوبية، ذلك أن الشعرية ـ حسب كوهن ـ «علم موضوعه الشعر»[3]، بمعنى أن الشعرية علم يتخذ اللغة الشعرية موضوعاً له. بيد أن كوهن نفسه يعد اللغة الشعرية واقعة أسلوبية[4]، ولكي نحدِّد الواقعة الأسلوبية فإننا نحتاج إلى وسيلة إجرائية، هذه الوسيلة هي تعريف الأسلوب. ويطرح كوهن تعريفاً للأسلوب يتبنَّاه كثير من الاختصاصيين، كما أنه

(1) ينظر: فضل، د. صلاح ـ علم الأسلوب ـ ص 185 ـ 186.

(2) Epstein, E.L. - Language and Style - P. 72.

(3) كوهن، جان ـ بنية اللغة الشعرية، ص 9.

(4) ينظر: المصدر نفسه ـ ص 15.

(التعريف) يتميَّز بسمة سلبية «فالأسلوب هو كل ما ليس شائعاً ولا عادياً ولا مطابقاً للمعيار العام المألوف (. . .) أنه انزياح بالنسبة إلى معيار، أي أنه خطأ، ولكنه (. . .) خطأ مقصود»[1] ومن هنا يصبح الانزياح هو الذي يحدِّد الواقعة الأسلوبية وتصبح الشعرية مضارعة للأسلوبية، «فالشعرية هي علم الأسلوب الشعري»[2].

6 ـ الأسلوب والإحصاء:

نحن نجد تحديدات الأسلوب بوصفه انزياحاً متناثرة في النظريات الأسلوبية المختلفة، إذ نجد بالي يدعو الأسلوب بـ «انحراف اللهجة الفردية»[3] ويعده سبتزر «انحرافاً فردياً بالقياس إلى قاعدة ما»[4]، كما يعرِّفه جيرو بأنه «انزياح يعرف كمياً بالقياس إلى معيار»[5]، وهذا التعريف الأخير مستند إلى الإحصاء، وسنجد تعريفاً آخر للأسلوب الشعري يقدِّمه كوهن ويستند ـ أيضاً ـ إلى الإحصاء، إذ يكون الأسلوب الشعري «هو متوسط انزياح مجموعة القصائد، الذي سيكون من الممكن نظرياً الاعتماد عليه لقياس (معدل شاعرية) أية قصيدة كيفما كانت»[6].

ولقد كان من الدوافع الرئيسة لاستخدام الإحصاء في الدراسات الأسلوبية هو إضفاء موضوعية معينة على الدراسة نفسها، وكذلك لمحاولة تخطِّي عوائق تمنع من استجلاء مدى رفعة أسلوب معين أو حتى تشخيصه. وربما يوضح النص الآتي طبيعة المهام التي يضطلع بها الإحصاء في أية دراسة أسلوبية:

«ولتجنُّب مشكلات متأصِّلة في النمط الذاتي من التحليل، ولكي نكافح من أجل نوع أكثر علمية وموضوعية من الدراسة، فإن عدداً من الأسلوبيين قدَّموا ـ خلال العقود القليلة الماضية ـ نوعاً كمياً من الدراسة، مستخدمين أدوات التحليل الإحصائي ومختبرين الجوانب القابلة على الإحصاء من النصوص المختلفة، ومقارنين إياها بالمعايير لاكتشاف أية اختلافات تمثِّل الانحراف الفردي عن المعيار أو عن الدرجة الاعتيادية للانحراف العشوائي الذي يحدث ـ على الأرجح ـ في عيِّنات مختلفة من مجموعة معيَّنة (من النصوص)»[7].

---

(1) (2) ينظر: المصدر نفسه ـ ص 15.

(3) المصدر نفسه ـ ص 15ـ16ـ17.

(4) (5) (6) كوهن، جان ـ بنية اللغة الشعرية ـ ص 15ـ16ـ17.

(7) Milic, Louis, T. - Autocoding in Computational Stylistics - in: Current trends in Stylistics - P. 265.

وكان كوهن قد قدَّم تسويغاً للقاء الأسلوبية بالإحصاء بما أن نظريته تعتمد اعتماداً كبيراً على الإحصاءات التي يقيس بموجبها مدى ارتفاع شعرية نصوص حقبة معينة بالنسبة إلى حقبة أخرى، يقول كوهن:

«لكون الأسلوبية هي علم الانزياحات اللغوية، والإحصاء علم الانزياحات عامة، فمن الجائز تطبيق نتائج الإحصاء على الأسلوبية، لتصبح الواقعة الشعرية وقتها قابلة للقياس، إذ تبرز كمتوسط تردد الانزياحات التي تقدِّمها اللغة الشعرية بالنظر إلى النثر»[1].

هكذا تُكتشف ـ إذن ـ الخصائص الأسلوبية بالمقارنة مع النثر، ونحن لا نعدم أن نجد اكتشافاً آخر للخصائص الأسلوبية عبر مقارنة نوع من الكلمات بنوع آخر من الكلمات في النص نفسه، وتتمثَّل تلك المحاولة بتطبيق معادلة بوزيمان كما سيتضح بعد قليل.

والمهم في تطبيق المنهج الإحصائي هو أننا يجب أن نمارس تحليلاً أسلوبياً يتجاوز المعالجة الإحصائية في النص الشعري إلى معالجات أخرى أكثر جوهرية، إذ لا يمكن الاقتصار على مجموعة من الإحصاءات لاكتشاف أسلوبية نص ما، وأن أسلوبية كمية تقتصر على الإحصاءات فقط تجيز ممارسة تحليل أسلوبي من دون أن تتفحَّص النص المحلَّل من نواحٍ أخرى، وذلك ما لا يوصل إلى أي استكناه حقيقي للنص.

ويشير ستيفن أولمان إلى طريقة إحصائية تجمع مقارنات أسلوبية عدة، تلك هي الطريقة التي تدرس مادة معينة عبر (الكلمات ـ المفاتيح) التي تعني ـ في الإصطلاح الإحصائي ـ تميُّز كلمات معينة في النص الأدبي بكثرة ورودها مما تشكّل نسبة تكرار تزيد على نسبة تكرارها في اللغة الاعتيادية. إن هذه الطريقة يمكن أن يقام عبرها مقاربة أسلوبية إحصائية، كما يمكن أن يقام تفسير نفسي أو وظيفي ليفصح عن نفسية الكاتب أو عن البنية الداخلية لأعماله. وقد كان بودلير قد نبَّه على هذا الجانب من الدراسة: «قرأت في مقالة نقدية: لكي نستشف روح شاعر ما، أو على الأقل شاغله الأهم، ينبغي أن نبحث في أعماله عن تلك الكلمة أو الكلمات التي تتردَّد أكثر من غيرها، فإن الكلمة تترجم عن الهم»[2].

---

(1) كوهن ـ بنية اللغة الشعرية ـ ص 16.

(2) أولمان ـ اتجاهات جديدة في علم الأسلوب ـ ضمن كتاب: اتجاهات البحث الأسلوبي ـ ص 120.

ولا يبدو هذا النمط من الدراسة المعتمدة على (الكلمة ـ المفتاح) مستوفياً للشروط التي تقتضيها أية دراسة أسلوبية من أجل الكشف عن خصائص نص ما، إذ لا تنصبُّ هذه الأخيرة ـ ضرورة ـ على الكلمات ـ المفاتيح، إن أفق النص والدراسة الأسلوبية لهما أوسع من أن يُضَيَّقا بوساطة البحث عن الكلمة ـ المفتاح. فضلاً عن أن هذه الطريقة ربما لا تؤدي إلى الكشف عن خصيصة مهمة في النص الأدبي، بل ربما تكون كلمة معينة لافتة للانتباه من دون تكرارها، أو أنها أثارت انتباهنا قبل أن تتكرَّر، وربما تكون كلمة كثيرة التكرار إلا أنها لا تكتسب قيمة أسلوبية عبر هذا التكرار. وذلك ما نبَّه عليه مايكل ريفاتير حين قال:

«فتردّد كلمة سبق أن أثارت الانتباه سيدرك أسرع من تردّد كلمة أسندت لها قيمة فقط عن طريق تكرارها»[1].

يورد أولمان بضعة مآخذ تغض من قيمة الطريقة الإحصائية في معاينة البنى الأسلوبية:

«أولاً ـ إن الطريقة الإحصائية تعوزها الحساسية الكافية لالتقاط بعض الملاحظات الدقيقة في الأسلوب كالظلال الوجدانية والأصداء الموحية والتأثيرات الإيقاعية الدقيقة وما إلى ذلك.

ثانياً ـ البيانات العددية يمكن أن تضفي دقة زائفة على معطيات أشد تعقيداً أو أصعب ضبطاً من أن تسمح بمثل هذا العلاج (. . .).

ثالثاً ـ ومن أكبر المآخذ على ما يسمى بطريقة (الإحصاء الأسلوبي) أنها لا تراعي تأثير السياق مع عظيم خطره في التحليل الأسلوبي (. . .).

رابعاً ـ وثمة خطر آخر في هذه الطريقة وهو أنها تقدِّم الكم على الكيف، وتحشد عناصر شديدة التباين على صعيد واحد بناء على تشابه سطحي فيما بينها.

خامساً ـ ربما أفضت قائمة هائلة من الأرقام إلى نتيجة لم تكن لتخفى على العين المجرَّدة أو لتحتاج ـ لشدة وضوحها ـ إلى إثبات (. . .). . .»[2].

وعلى الرغم من كل تلك المآخذ والتحفُّظات، فإن ثمة مظاهر في الدراسة

---

(1) ريفاتير، مايكل ـ معايير تحليل الأسلوب ـ ص 77.

(2) أولمان ـ اتجاهات جديدة في علم الأسلوب ـ ص 106 ـ 107.

الأسلوبية يمكن أن تفيد من المعايير العددية وهي طبقاً لما يذكره أولمان أيضاً:

1 ـ يمكن للتحليل الإحصائي أن يساعد على تحديد مؤلِّفي الأعمال المجهولة ووحدة بعض القصائد واكتمالها أو نقصها.

2 ـ يزوِّدنا المنظور الإحصائي بمؤشر تقريبي لمعدل تكرار أداة خاصة، ولا شك في أن للتكرار ومدى كثافته دلالة أسلوبية معينة.

3 ـ يكشف المنظور الإحصائي عن ظواهر استثنائية تتعلق بتوزيع العناصر الأسلوبية على النص الأدبي، ودرجة اختلاف كثافتها في مكان من النص دون آخر[1].

وفي ميدان تطبيق المنظور الإحصائي في الدراسات الأسلوبية العربية محاولة د. سعد مصلوح في كتابه: (**الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية**). إذ حاول د. مصلوح تطبيق مقياس كمِّي في معالجة النصوص الأدبية من ناحية أساليبها، فتبنَّى معادلة بوزيمان التي اقترحها العالِم الألماني بوزيمان A. Busemann عام 1925. «وخلاصة الغرض الذي وضعه أن من الممكن تمييز النص الأدبي بوساطة تحديد النسبة بين مظهرين من مظاهر التعبير: أولهما التعبير بالحدث Active Aspect وثانيهما مظهرالتعبير بالوصف Qualitative Aspect، ويعني بوزيمان بأولهما: الكلمات التي تعبِّر عن حدث أو فعل. وبالثاني الكلمات التي تعبِّر عن صفة مميِّزة لشيء ما، أي تصف هذا الشيء وصفاً كمياً أو كيفياً.

ويتوقف تمييز النص الأدبي من غيره من النصوص على النسبة بين الكلمات المعبِّرة عن حدث والكلمات المعبِّرة عن وصف. ويتم حساب هذه النسبة (. . .) بإحصاء عدد الكلمات التي تنتمي إلى النوع الأول وعدد كلمات النوع الثاني، ثم إيجاد حاصل قسمة المجموعة الأولى على المجموعة الثانية. ويعطينا حاصل القسمة قيمة عددية تزيد وتنقص تبعاً لزيادة ونقص عدد كلمات المجموعة الأولى على المجموعة الثانية، وتستخدم هذه القيمة باعتبارها دالاً على أدبية الأسلوب، فكلما زادت كان طابع اللغة أقرب إلى الأسلوب الأدبي، وكلما نقصت كان أقرب إلى الأسلوب العلمي»[2].

---

(1) فضل، د. صلاح ـ علم الأسلوب ـ ص 229 ـ 230.

(2) مصلوح، د. سعد ـ الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية.

لا شك في أن معادلة بوزيمان إنما هي تمخض عن طبيعة اللغة التي كان يدرس النصوص المكتوبة بها (الألمانية) ومستوياتها النحوية والمعجمية والصرفية، ومن البديهي أن اللغات تختلف في جميع هذه المستويات، وأن هذا الاختلاف هو المصدّ الذي يمنع تعميم الفرضيات على اللغات جميعها، وإذا كانت بعض الفرضيات تكتسي طابع العموم من الناحية الإجرائية، فإن بعضها الآخر يبقى لصيقاً باللغة التي تمخض عنها. وعلى أية حال، فإن محاولة د. مصلوح في تطبيق معادلة بوزيمان لم تنظر إلى خصوصية اللغة العربية عبر ذلك الفصل القصير والسريع (الفصل الخامس من كتابه ص 59) كما أنها لم تقدِّم المسوغات الكافية لشرعية تطبيق تلك المعادلة على النصوص الأدبية العربية. بل إن جلَّ ما حاوله د. مصلوح هو تشذيب مفهوميْ التعبير بالحدث والتعبير بالوصف ليتجاوز معيار انتماء الكلمات إلى المظهر الأول أو المظهر الثاني، إذ استبعد من الدراسة الأفعال الناقصة والأفعال الجامدة وأفعال الشروع والمقاربة من ناحية إحصائه لعدد الأفعال، كما استبعد ـ من ناحية إحصائه عدد الصفاتَ ـ الصفات التي تقع جملة سواء أكانت فعلية أو اسمية أو شبه جملة متعلق بمحذوف. وما هذا التشذيب إلا محاولة تبسيطية تسهّل الإجراء، وتسطّح المعالجة في الوقت نفسه. وفضلاً عن ذلك، فإن محاولة د. مصلوح لم تسائل معادلة بوزيمان بوصفها فرضية تهدف ـ من بين ما تهدف إليه ـ إلى تمييز الأسلوب العلمي من الأسلوب الأدبي عبر قياس نسبة عدد الأفعال إلى عدد الصفات، ولم تتساءل: لماذا تعد اللغة قريبة إلى الأسلوب الأدبي إذا ما زادت فيها نسبة عدّد الأفعال إلى عدد الصفات؟

وها هنا تَنحصر هذه المحاولة في الزاوية الضيقة لافتقارها إلى الأساس النظري الذي يسوغ استخلاص نتيجة ما من مقدمة ما:

المقدمة: نسبة الفعل إلى الصفة = $\frac{\text{عدد الأفعال}}{\text{عدد الصفات}}$

النتيجة: زيادة النسبة (القيمة العددية) تؤدي إلى اقتراب اللغة من الأسلوب الأدبي؟

إن طغيان استخدام الفعل في النص الأدبي على استخدام الصفة لا يمثِّل اقترابه من الأسلوب الأدبي ضرورة، والعكس بالعكس، ما دامت مسألة غلبة الأفعال على

الصفات أو الأسماء إنما هي مسألة خلافية من ناحية إكسائها النص اللغوي أسلوباً معيناً(*).

إلا أنه تجدر الإشارة إلى أن تحليلاتنا لن تستوفي شروط الدراسة الأسلوبية الإحصائية إلا بالمقدار الذي يوفِّر لنا فهماً أفضل للنص الشعري السيابي ما دام الإغراق في تطبيق المنهج الإحصائي يفضي بالدراسة إلى كل تلك المآخذ التي وضَّحناها فيما سبق.

بيد أن للإحصاء جانباً إيجابياً في تطبيقه على بعض مناحي النص الشعري ولا سيما رصد الكلمة التي تثير الانتباه بدءاً ـ جرياً مع فكرة ريفاتير المطروحة سابقاً ـ ومن ثم تتكرَّر في النص ذاته، الأمر الذي يؤدي إلى اكتسابها قيمة أسلوبية لا عبر تكرارها فقط، وإنما هي تكتسب القيمة الأسلوبية بادئ ذي بدء، ومن ثم تعزِّز هذه القيمة عبر التكرار، وبهذه الطريقة، فإننا لا نطبِّق الإحصاء بشكل تقني خالص، بل نطبِّقه حيثما اقتضت الضرورة التي يحدِّدها النص الشعري واسكناهات المحلِّل الأسلوبي الخاصة بشأن النص نفسه.

7 ـ الأسلوب بوصفه اختياراً:

تتوفر اللغة على ذخيرة من المفردات والبنى النحوية المختلفة، ولقد نُظر إلى الأسلوب بوصفه توظيفاً لهذه المفردات والبنى النحوية وكيفية تشكُّلها بشكل خاص، أي نُظر إلى الأسلوب بوصفه اختياراً Choice.

«وبشكل واضح، فإن كل مؤلف يعتمد على الذخيرة العامة للغة في أية حقبة معينة، وأن ما يجعل الأساليب متميِّزة إنما هو اختيار المفردات وتوزيعها وتشكيلها. وأن تعريف الأسلوب بموجب الاختيار إنما هو تعريف شائع»[1] «إن الاختيار نظرة شائعة جداً إلى الأسلوب، فالمؤلف يختار سمات معينة من الموارد الكلية للغة (. . .) وبهذا المعنى الواسع للاختيار، لا يختلف الكتاب عن جميع مستعملي اللغة، فهو جزء من قدرتنا Competence بوصفنا متكلِّمين أصليين، إذ نختار لأقوالنا

(*) لمزيد من الفائدة ينظر المناقشة الجيدة التي عقدتها إنعام فائق محيي في رسالتها (للماجستير) «المنهج الأسلوبي في نقد الشعر عند العرب» 1993 ـ مخطوطة في المكتبة المركزية لجامعة بغداد، ص 73.

(1) Wales - A Dictionary of Stylistics - P. 436.

الفونيمات المناسبة والتركيب المناسب والمعجم المناسب والمفردات المناسبة... إلخ، لتتناسب مع ما نعنيه في القول، ومع السياق الذي ستقال فيه»[1].

إن التحديد السابق للاختيار يساوي بين مستعملي اللغة الاعتيادية والكتّاب والشعراء. ولا يبدو هذا مقنعاً بالنسبة لي على الأقل، إذ إن النص السابق ينتدب نفسه لبحث الاختيار بوصفه مبدءاً أسلوبياً لا بوصفه مبدءاً لسانياً. إن جميع مستعملي اللغة والكتّاب والشعراء يتساوون بالنظر إلى الاختيار كمبدأ لساني، أو ـ بتعبير ياكوبسون ـ كمحور تنبني عليه المتتالية اللسانية إضافة إلى محور التأليف. ومن هنا، فإن كل مستعملي اللغة ـ على اختلاف أغراضهم ـ مضطرين إلى اعتماد محور الاختيار[2] لبناء متتالية لسانية بمعونة محور التأليف، بيد أنهم لا يتساوون إذا ما نظرنا إلى الاختيار بوصفه مبدءاً أسلوبياً، أي بوصفه اختياراً متميِّزاً من اختيارات مستعملي اللغة الاعتيادية، إن الاختيار في جوهره واحد، بيد أنه مختلف من ناحية طبيعته الظاهرة، وكيفية تحقُّقه، الأمر الذي يضفي عليه ميزة معينة تجعله لصيقاً باللغة المميَّزة. فثمة ـ إذن ـ اختياران، أحدهما لساني ـ أو بعبارة دقيقة اختيار كلامي ـ يستخدم في الاستعمال الاعتيادي للغة، وثانيهما متميِّز يستخدم في الاستعمال غير الاعتيادي للغة، وذلك هو الاختيار الأسلوبي. إن الاختيارين يوحِّدان على مستوى آلية كل منهما، أي اختيار مفردات وبنى نحوية... إلخ، لتأليف متتالية لسانية، بيد أنهما يختلفان على مستوى كيفية تحقُّقهما، فآليتهما الواحدة لا تفضي إلى متتاليات لسانية ذات نمط واحد، بل تفضي إلى متتاليات لسانية ذات نمطين: اعتيادي وغير اعتيادي. ولهذا لا يمكن إقامة مساواة بين مستعملي اللغة الاعتيادية والكتّاب والشعراء بالنظر إلى مبدأ الاختيار.

وفي ضوء المبدأ نفسه، مبدأ الاختيار، يمكن أن يعادل الأسلوب مفهوم سجلات اللغة وشفراتها. إذ «سوف يعرف الأسلوب ـ بالأحرى ـ بوصفه الاختيار الذي يحدِّد كل نص ـ ضرورة ـ من بين عدد معيَّن من الإمكانيات المتضمِّنة في

---

(1) Ibid - P. 62.

(2) من الضروري الإشارة إلى أن الاختيار كمبدأ أو محور لساني ورد في كتابات اللسانيين، لا سيما ياكوبسون، مقابلاً للكلمة الإنجليزية (Selection) في حين ورد مفهوم الاختيار في كتابات الأسلوبيين مقابلاً للكلمة الإنجليزية (Choice).

اللغة. وهكذا يُفهم الأسلوب كونه معادلاً لسجلات Registers اللغة ولشفراتها الفرعية، وهذا هو ما تعنيه تعبيرات مثل: (الأسلوب المجازي) و (الخطاب الانفعالي) وهكذا دواليك. وليس الوصف الأسلوبي لقول ما سوى وصف لكل خاصياته اللفظية»(1).

وعلى وفق مفهوم الاختيار، كانت إحدى نظريات القرون الوسطى تميِّز بين ثلاثة أساليب: الأسلوب الأدنى Low والأسلوب المتوسط Middle والأسلوب الرفيع Elevated، ولقد تقوَّض هذا التقسيم في النظرية الأسلوبية الحديثة على الرغم من أنه بُنيَ على المبدأ نفسه(2).

يمكن أن يحدث الاختيار بطرائق مختلفة تتوزَّع بين المستوى اللساني في الرسالة اللسانية، والمستوى المرئي في الرسالة المرئية والحركية. وإن هذه المستويات التي يحدث فيها الاختيار إنما تتطلب وصفاً على مستويات عدة كذلك، فلنتأمَّل النص الآتي:

«إن الأسلوب في قول ما هو نتيجة لبضعة اختيارات بين مظاهر ممكنة ومختلفة للحدث السيميوطيقي نفسه (على سبيل المثال، اختيارات بين ما تدعوه اللسانيات التقليدية بسجلات اللغة أو مستوياتها، أو اختيارات ـ في الرسالة الحركية Kinesic ـ بين إيماءات (الإزدراء) أو (الطاعة)، أو اختيارات ـ في الرسالة المرئية ـ بين الدرجات المختلفة للأيقونية Iconicity.

يمكن لهذه الاختيارات أن توصَف بشكل تقني ـ على المستويات المختلفة التي تراعى في كل مستوى سيميوطيقي: الفونيمات والأنساق والبنى فوق الجزئية في الرسالة الشفوية، والوحدات التشكيلية والأيقونية في الرسالة المرئية.

ومن وجهة النظر المنهاجية (الميثودولوجية)، فإن هذه الاختيارات يمكن أن توصَف بطريقتين مختلفتين. فعلى أساس كمي، يمكن أن يوصَف كلام معين بوصفه مركَّباً جديداً من التكرارات (وهذا هو شأن الإحصاء الأسلوبي) (. . .). وعلى أساس كيفي، يمكن أن يوصف هذا الكلام بوصفه شبكة خاصة من التضمينات

---

(1) Todorov and Ducrot - Encyclopedic Dictionary of the sciences of Language - P. 300.

(2) See: Ibid - P. 300.

والتناقضات والتغايرات والإطنابات والتناغمات... إلخ، التي تقام بين السمات الأسلوبية المختلفة»[1].

وهكذا يمكن أن نرصد النص الأدبي في مستوياته جميعها بدءاً من الفونيمات أو الوحدات الصغرى المكوِّنة لأي نص أدبي أو لساني بشكل عام ووصولاً إلى الأنساق التي يتمظهر عبرها النص باحثين بذلك عن العلل والبواعث والآثار المتضمِّنة كلها في النص الأدبي أو في لغته بشكل أكثر تحديداً، سواء أكان ذلك متحقِّقاً عبر رصد التكرارات أو عبر رصد التضمينات والتناقضات... إلخ.

إن الاختيار من بين الوسائل اللسانية الكثيرة يمكن أن يسوغ مقارنة بما يسميه ماروزو بـ (حالة الحياد) اللسانية أو (نوع من الدرجة الصفر) في الأسلوب[2]. وحينما يرد ذكر ماروزو مرتبطاً بمفهوم الاختيار، فهذا يعني أن هذا المفهوم كان قد تمخَّض في الأسلوبية عن انتقال الدراسة الأسلوبية من مستوى اللغة كما هي عند بالي (أي دراسة الكلام الاعتيادي والجاري بين الناس) إلى دراسة الكلام الفردي أي عندما أصبح موضوع الأسلوبية هو الكاتب وكلامه على يد ماروزو أولاً، ومن ثم عمق هذه النظرة ليو سبتْزر وأصّلها في أعماله النظرية والتطبيقية[3].

إذن، ارتبط مفهوم الاختيار بالأسلوبية التعبيرية، إذ يعني الاختيار وجود تعبيرين أو أكثر لهما المعنى نفسه. بيد أنهما يختلفان في طرائق تأدية ذلك المعنى، فمكمَن الفرق في تبايُن البنى اللسانية التي تعبِّر عن ذلك المعنى: الذي سيصيبه التغيُّر ضرورة، ولن يكون هو هو إذا ما تغيَّرت البنية اللسانية التي يتمظهر عبرها، ومن هنا، يمكن أن نتساءل مع غراهام هاف:

«أليست كل طريقة مختلفة في القول في حقيقتها قول شيء مختلف؟»[4].

وفي النظرية النقدية الحديثة أصبح من المرفوض القول بالتمييز بين الطريقة والموضوع، و «يقول بلومفيلد في مقالة له عن (السمات اللغوية في العلم): أنها لفرضية موثوقة في الألسنية، إن التعبيرات إذا اختلفت شكلاً، فإنها دائماً تختلف

---

(1) Sebeok - Encyclopedic Dictionary of Semiotics - P. 1024.

(2) ينظر: مونان، جورج ـ مفاتيح الألسنية ـ ص 135.

(3) ينظر: صمود ـ الوجه والقفا ـ ص 109.

(4) هاف، غراهام ـ الأسلوب والأسلوبية ـ ص 21.

معنى أيضاً[1]. «ويؤكّد هوكيت في مؤلّفه الحديث (درس في الألسنية الحديثة) إن تعبيرين في اللغة ذاتها ينقلان المعلومات نفسها، ولكنهما مختلفان في تركيبهما اللغوي، يمكن أن يقال إنهما مختلفان في الأسلوب»[2].

من الواضح ـ إذن ـ ذلك الارتباط بين التغيُّر في التركيب اللساني والأسلوب، إذ لم تعد ثمة جملتان مترادفتين لمجرَّد أنهما تنقلان المعنى نفسه، فطبيعة التركيب تفرض معنى معيناً، وإذا ما تغير هذا التركيب فإنه سيفرض معنى آخر مختلفاً تبعاً للاختلاف الحاصل في التركيب.

«ويمكن أن تسمى ـ عند ذلك ـ الفروق في الجمل المترادفة المعنى فروقاً أسلوبيةً، وذلك ـ في الحقيقة ـ عود إلى النظرة القديمة للغة باعتبارها ثوباً للفكرة»[3].

ونتيجة لذلك، يتَّضح الاختيار بوصفه مقوِّماً من مقوّمات صوغ المتتالية اللسانية، ومحدّداً رئيساً لمعناها عبر طبيعة التشكُّل الذي تتمظهر عبره المتتالية. وحينما يعمد المؤلف إلى اختيار أحد تعبيرين مثلاً، أو ـ بالأحرى ـ حين يعمد إلى اختيار أحد المترادفات، فلا بد من أن يكون ذلك الاختيار محكوماً بأسباب معينة تتصل بقيَم تعبيرية معينة تتناسب مع الغرض من الاختيار والمؤلف الذي أجرى فيه هذا الاختيار. وتأتي الأسلوبية التعبيرية ـ التي ناقشنا مبادئها من قبل ـ لكي تفسِّر هذا الاختيار. إن مهمة الأسلوبية ـ كما يقول كريسو أحد أتباع بالي ـ هي «تفسير الاختيار الذي قام به مستعمل اللغة من جميع جهات اللغة، لكي يُضمَن لرسالته أكبر قدر من التأثير»[4].

ومن جهتنا لا بد من أن نقيم اعتراضاً على مهمة الأسلوبية كما صوَّرها كريسو، فمن الصحيح أن الأسلوبية التعبيرية انتدبت نفسها لتفسير اختيارات المؤلف وذلك واضح في التحديد الذي ينظر إلى الأسلوبية على أنها «فرع من اللسانيات يدرس سمات الاستعمالات (التنوُّعات) المتميِّزة موقعياً للغة، ويحاول أن يؤسِّس مبادئ قادرة على تفسير الاختيارات الخاصة التي ينجزها الأفراد والمجموعات الاجتماعية في استعمالها اللغة»[5].

---

(1) المصدر نفسه ـ ص 21.

(2) المصدر نفسه ـ ص 22.

(3) المصدر نفسه ـ ص 23.

(4) أولمان ـ إتجاهات جديدة في علم الأسلوب ـ ص 87.

(5) Crystal, David - A Dictionary of Linguistics and Phonetics - P. 292.

بيد أن مهمة الأسلوبي لا تنحصر ـ من وجهة نظري ـ في هذا التفسير، أو في الإطار الذي حدَّدته الأسلوبية التعبيرية. إن هذه المهمة كما تمارسها الأسلوبية التعبيرية إنما هي جانب من عمل المحلِّل الأسلوبي، جانب يقودنا إلى الخوض في الدوافع النفسية لاختيار المؤلف.

بيد أن ثمة جانباً أو جوانب أخرى لا تقل أهمية عن الجانب الأول، فنحن لا بد من أن نستجلي القيَم الجمالية التي تتضمَّنها اختيارات المؤلف، ومن أجل هذا، لا بد من أن نختبر الاختيار نفسه من الناحية اللسانية، وأن نحاول طرح البدائل التي تستوفي ـ من جهة معينة ـ شروط المبدَل منه، ومن ثم نحاول استكشاف التغيُّر الحاصل في ضوء دخول البديل، أو استكشاف خاصية المبدَّل منه في التركيب الأصلي.

تبدو ـ إذن ـ مهمة الأسلوبية التعبيرية قاصرة ومحدودة، ولهذا سنحاول أن نتخطَّى ـ في التحليل ـ هذه المهمة، أو ـ على نحو دقيق ـ سنحاول أن نثريها بإضافة مهمات أخرى تستكملها، ومن ثم نحقِّق المواشجة التي نفترضها منهجاً أكثر نجاعة في مقاربة النصوص الشعرية، المواشجة بين أسلوبيات عدة تحقِّق لنا إجراءات شاملة تُظهر خفايا النص، وتجنِّبنا المحدودية في التحليل التي تتمخَّض عن الاقتصار على تجزئة الإجراءات الأسلوبية، أو اعتماد وجهة نظر أسلوبية واحدة كانت لنا ـ بالتأكيد ـ اعتراضات على إجراءاتها.

هكذا سنحاول أن نستثمر معطيات الأسلوبية التعبيرية وحينما «ينصح ليو سبتزر الطالب أن يقرأ النص مرات عديدة حتى يميِّز واحدة أو أكثر من الخاصيات الأسلوبية المتواترة التي سيحاول ـ حينئذٍ ـ أن يفسِّر بها نفسية الكاتب»[1]، فإننا غير مضطرين إلى الالتزام بهذا التحديد، بل نحن سنقرأ النص لاكتشاف خاصيات أسلوبية نبيِّن بها جماليات هذه الخاصيات، فليس ـ ضرورة ـ أن يكون اكتشاف الخاصيات من أجل المؤلف، وإنما من أجل نفسها كذلك. ولهذا لا يصبح بإمكاننا القول بـ «موت المؤلف» أو استبعاده، فمما لا شك فيه أن نفسية المؤلف وطبيعة رؤاه تساهم في إبراز أسلوبه أيما مساهمة، فضلاً عن أن «إلغاء المؤلف يعني إنكار مسؤوليته. وأدى

(1) Chapman - Linguistics and Literature - in: Essays on Style and Language (Linguistic and critical approaches to literary style) - Ed. Roger Fowler - P. 102.

إهمال نفسانية المؤلف إلى استبعاد الأخلاقية من نشاط الكتابة»[1].

ارتبط مفهوم الأسلوب بالنموذج النحوي الذي قدَّمه تشومسكي عام 1957، إذ عدَّ الأسلوب بمثابة اختيار المؤلف من الإمكانيات التي توفِّرها طرائق الصياغة اللسانية، فثمة ما يسمى بـ (الجمل النووية) التي هي جمل بسيطة، ومن خلال هذه الجمل النووية يمكن وصف التحوُّلات التي تخضع الجمل الأدبية لها عبر تحليل هذه الأخيرة إلى الأولى، إذ تكون الجمل النووية قابلة وطيِّعة للوصف الشكلي، الأمر الذي يمنح هذا التصوُّر بساطة على المستوى التطبيقي. ومن بين الذين حلَّلوا مجموعة من النصوص الأدبية طبقاً لهذا التصوُّر العالِم (أوهمان)، وربما نستطيع أن نختزل هذا المنهج إلى مجموعة من المعالجات التي تستند إلى شبكة العلاقات النحوية. وحينما نشر تشومسكي صياغته الجديدة للنحو التوليدي عام 1965، وميَّز بين البنية العميقة deep structure والبنية السطحية Surface structure أصبحت البنية العميقة هي أساس الإمكانات التحويلية بدلاً من الجمل النووية. وربما نستطيع أن نستخلص من هذا كله أن أهم ما جاءت به هذه المعالجات المستندة إلى النحو التوليدي التحويلي هو تعريف الأسلوب بوصفه اختياراً يتحقَّق بين إمكانات كثيرة. وقد ارتبط مفهوم الأسلوب المستند إلى الاختيار بنظرية التواصل، إذ إن هناك أربعة أنماط من الاختيار:

1 ـ اختيار غرضه التوصيل.

2 ـ اختيار موضوع الكلام.

3 ـ اختيار الشفرة اللسانية على مستوى تعدُّد اللغات واللهجات.

4 ـ اختيار نحوي على مستوى الأبنية اللسانية الخاضعة لقواعد نحوية[2].

يؤدي منهج الاختيار في التحليل الأسلوبي إلى الرجوع إلى الفكرة القديمة عن علاقة اللغة بالفكر، إذ إن هذه المنهجية تفصل بين اللغة والفكر، وذلك لأن الإمكانيات المتعدِّدة على مستوى الأبنية اللسانية إنما تعبِّر جميعها عن فعل تواصلي واحد، بيد أننا نعلم أن علاقة اللغة الأدبية بالفكر الأدبي إنما هي علاقة ضرورية، فالتلاحم حاصل بين اللغة والفكر لاسيما في النص الأدبي، ذلك أن الفكر الأدبي

---

(1) ميشونيك، هنري ـ راهن الشعرية ـ ص 25.

(2) ينظر: فضل، د. صلاح ـ علم الأسلوب ـ ص 100ـ103.

ليس سوى فكر لساني، وهكذا يصبح الاختيار غير متعلِّق بالتعبير فحسب، بل إن الاختيار ملتحم بالتفكير كذلك[1].

وإنها لمناسبة تمكِّننا من التنبيه على أسلوبية لم تتناول الاختيار من ناحيته اللسانية أو من ناحية علاقته بنفسية المؤلف، تلك هي الأسلوبية الجذرية radical.

فقد «قدَّمت بورتون Burton الأسلوبية الجذرية (1982) كيما تصف نوعاً من الأسلوبية نال الحظوة لديها، أي الأسلوبية التي لا تتعلق ـ ببساطة بالتأثيرات الأسلوبية، بل تتعلق بتحليل الطرق المختلفة التي يشكِّلها الواقع والأيديولوجيا بوساطة اللغة (. . .) فبورتون توضح كيف تخلف الاختيارات المختلفة للنماذج ذات القدرة الانتقالية نظرات مختلفة للعالم»[2].

وها هنا تخرج الأسلوبية عن كونها منهجاً محايثاً ينظر إلى اللغة ـ واللغة فقط ـ في عملية التحليل الأسلوبي، إنه يتجاوز اللغة إلى ربطها بالواقع والأيديولوجيا ليستجلي رؤية العالم كما تتكوَّن في النص عبر فحص لغته، أو ـ بشكل أدق ـ فحص طبيعة الاختيارات الحاصلة في لغة النص. وربما تصطدم هذه النظرة بنظرة مقابلة لها تتمثَّل في أنها لا تعنى بهذا الربط بين لغة النص وبين الواقع والأيديولوجيا، كما أنها لا تعنى بربط الاختيارات بنفسية المؤلف، بل «ينبغي حينما تدرس الاختيارات الموجودة في النصوص الشعرية (نمط من اللغة غير العادية) الأخذ بأحد الاختيارين:

إما أن تُعتَبَرَ انحرافاتٍ عن النحو كلُّ تلك الاختيارات التي لا تتفق وبنية النحو المصاغ[*] خصيصاً للغة العامية وتقديم لائحة خاصة بها، وإما أن نحاول صياغة نحو قادر على تفسير هذه الاختيارات في نحو واحد لإدماج المتن المقدَّم في اللغة العادية وغير العادية»[3]. وهنا تتجلَّى الأسلوبية بوصفها منهجاً محايثاً، منهجاً يعنى بلغة النص بشكل محض. ولن تكون تحليلاتنا اللاحقة مقتصرة على إحدى هذه النظرات، بل إنها ـ كما أسلفت ـ ستعتمد المواشجة كيما نفتح بذلك أفقاً أرحب نستشرف عبره الرؤى الخاصة التي نستكشفها في النص. وإننا بهذا الإجراء إنما

---

(1) المصدر نفسه ـ ص 105.

(2) Wales - A Dictionary of Stylistics - P. 389.

(*) المصاغ خطأ، والصحيح: المصوغ.

(3) ليفن، سمويل ر .ـ البنيات اللسانية في الشعر ـ ص 17.

نمارس تأويلاً خاصاً للنص الشعري. وفي الحقيقة، فإن التأويل لصيق بكل ممارسة أسلوبية:

«إن تحليل نص ما بوصفه جزءاً من الأدب ـ تحليل أسلوبي ـ يتضمن دائماً أفعال التأويل. وإن هذا لا يعني أننا نفقد التماس مع النص، فكل خطوة هرمنوتيكية Hermeneutic يمكن أن ترتبط ـ بشكل أساسي ـ بما هو موجود على الصفحة»[1].

وعلى أية حال، فإن التحليل اللساني سيكون الدعامة التي نستند إليها في استنطاق النص الشعري عبر التحليل الأسلوبي، متجنّبين ـ بذلك الإجراء ـ تفتيت النص وجعله أشلاء متناثرة، الأمر الذي نمسّه ـ أحياناً ـ في تحليلات بعض الأسلوبيين العرب الذين يكون التحليل الأسلوبي ـ بالنسبة إليهم ـ بمثابة «اللغم» الذي يوضع تحت النص ليقضي على تماسكه وانسجامه، كما أن تحليلاً مثل هذا يفتقر إلى العلاقة التي تربط بين التحليل اللساني وتحليل الصور الفنية على سبيل المثال، إذ يبدو التحليلان منفصلين وغير متمخّضين بعضهما عن بعض[2].

وعلى العموم، فإن التحليلات القواعدية لا تراعي النص بوصفه وحدة كلية، ولا تراعي ـ أيضاً ـ المكوّنات الأخرى للنص. وقد أكد هذا الإجراء ـ مِنْ قَبْلُ ـ روجر فاولر حين قال:

«إن تحليل بنية الجملة وتحليل بنية الوحدات التامة الدنيا كليهما ضرورة إجرائية، وأساس ضروري للأسلوبية. ولكن، يجب أن ينظر إلى البنى القواعدية فيما يتعلق بالنص ككل، وبالمكوّنات الأخرى للنص، وليس ـ فقط ـ فيما يتعلق بالبنى المشابهة في نصوص أخرى أو (في اللغة ككل)»[3].

كما أكّده ريمون چاپمان Raymond Chapman حين قال:

«وفي الحقيقة، لا يمكن للأسلوبية ـ مهما يكن الأسلوب الذي تبحث فيه ـ أن تتقدم إلى حد أبعد من دون إدراك الوحدات فوق (مستوى) الجملة»[4]. بمعنى أننا

---

(1) التصدير الذي كتبه هاليداي M.A.K. Halliday لكتاب:
Crumings, Michael and Simons, Robert - The Language of Literature - P. ix.

(2) ينظر بهذا الصدد ـ وعلى سبيل المثال ـ تحليل شكري عياد لقصيدة إبراهيم ناجي (استقبال القمر) في كتابه (مدخل إلى علم الأسلوب)، ص 87.

(3) Fowler, Roger - Linguistic theory and the study of literature - in: Essays on style and language - P. 20.

(4) Chapman, Raymond - Linguistics and literature - P. 100.

يجب أن نعاين البنى الأسلوبية على مستوى الخطاب discourse «فالخطاب هو الوحدة الفعالة ـ أو بوصف هاليداي ـ هو الوحدة العملية للغة، كما أن الجملة هي الوحدة النحوية (. . .) فالخطاب ربما يكشف المعنى والدلالة significance اللذين لا يكونان ظاهرين في الجملة المنعزلة»(1).

والآن، فإن النظر إلى الأسلوب بوصفه اختياراً يفضي إلى تحديد الأسلوب نفسه، فيقترح برنارد بلوخ Bernard Bloch ـ في ضوء هذا ـ تعريفاً يتمثل في «أن أسلوب خطاب ما هو الرسالة المحمولة بواسطة توزيعات التواتُر والاحتمالات الانتقالية لسماته اللغوية، وبالخصوص من حيث تختلف هذه التوزيعات وهذه الاحتمالات عن تلك التي تختص بها اللغة ككل»(2). ويقول ليفين:

«إن التحليل الأسلوبي المعتمد على توزيعات التواتر وعلى الاحتمالات الانتقالية سيفيدنا أساساً في التعرُّف على أسلوب فرد ما»(3).

وبالنظر إلى أن الأسلوب هو اختيار فردي، بمعنى أنه يرصد إمكانيات اللغة ويختار منها، نظر إلى الأسلوبية ـ على وفق هذا التصوُّر ـ على أنها تتيح إمكانية تدخُّل الذات في أثناء التطبيق ويفضي هذا الأمر إلى كون الإجراءات الأسلوبية مرتبطة بالذات خلال عملية التحليل. ولا يعنينا ـ هنا ـ أن الأسلوبية ذات نزعة ليبرالية، بل إن ما نريد أن نؤكِّده هو أن إجراءاتها وثيقة الصلة بملكة المحلل الأسلوبي وموهبته وطبيعة ثقافته، وهذا الأمر لا يغض من طبيعة التحليل الأسلوبي بوصفه تحليلاً ذاتياً ما دام يستند ـ في الأخير ـ إلى أسس ذات طابع تقني تضفي على لغة التحليل طابعاً تقنياً وتجنُّبها الإسفاف والإغراق في أوصاف انطباعية غير مسوغة.

9 ـ المقترب الوظيفي للأسلوب:

إن مجال الحديث ـ هنا ـ يشدِّد على الأسلوبية التي تختزل إجراءاتها في النظر إلى البنى اللسانية في النص الشعري أو الأدبي بشكل عام. وإن محاولة تجلية هذا المنظور تشدّنا إلى ميدان الأسلوبية الأدبية التي حاولت تقديم طرائق منهجية جديدة في مقاربة النصوص الأدبية. وربما تمثل هذا التطوُّر ـ بشكل ناضج ـ في المقتربات التي طوَّرتها مدرسة براغ. فقد «عنيت الأسلوبية التشيكية المعاصرة بصياغة نظرية

---

(1) Ibid - P. 100-101.

(2) (3) ليفن ـ البنيات اللسانية في الشعر ـ ص 18.

أسلوبية تبنى على مفهوم النص بوصفه كلية بنيوية، يتضمن بضع طبقات (الصوت والمعنى والمضمون).

وهكذا تصبح الأسلوبية متلازمة ـ على نحو دقيق ـ مع نظرية النص العامة. ومن المفترض أن جميع طبقات بنية النص تصاغ طبقاً لمبدأ أسلوبي عام يكون خصيصة من خصائص النص. إن دراسة الأسلوبية للنصوص يمكن أن تعنى بطبقة خاصة، بيد أن ما ترمي إليه في الأخير يجب أن يكون وصف شبكة العلاقات التي توحّد الطبقات ومكوّناتها في كلية من التناغمات والتعارضات والتراتبيات. إن النمذجة typology البنيوية للنصوص المعدة في إطار نظرية عامة للاتصال اللفظي ينظر إليها بوصفها أساساً واعداً لتمييز الأساليب»[1].

يمكن الإقرار ـ حقيقة ـ بالأساس المذكور في النص أعلاه بوصفه إجراء لا يؤمن بتجزئة النص حتى إذا ما عني التحليل الأسلوبي بمستوى معين من التحليل ما دامت غاياته تنصب ـ بشكل أساسي ـ على البحث عن الوحدة المتناغمة التي يكون من الضروري استجلاؤها عبر ربط مستويات التحليل بشكل آني. ولهذا سنحاول النظر إلى النص ـ وفي حدود معينة ـ منطوياً على وحدة ذات تماسك معيَّن من خلال ربط مستويات التحليل في أحيان معينة وسيكون الموجّه الرئيس للتحليلات هو اكتشاف خصائص اللغة الشعرية، وإن هذا الموجّه يمكن أن يعد من المهمات الرئيسة التي وقعت على عاتق مدرسة براغ «فعلى الرغم من أن لسانيي مدرسة براغ حدَّدوا المهمات الأساسية لدراسة أساليب المحادثة والأساليب العلمية (. . .) فإن الموضوعة theme الأهم لمدرسة براغ هي نظرية الأسلوب الشعري الذي دعي ـ عادة ـ بالشعرية Poetics.

وبوحي من الشكلية formalism الروسية، فإن علماء مدرسة براغ بدأوا بفرضية مؤداها أن الشعر لغة في وظيفته الجمالية (ياكوبسون)، ولذلك اعتقدوا أن ميزة الفن اللفظي (أي أدبيته literariness) يمكن أن تكتشف بدراسة خصائص اللغة الشعرية»[2].

وهنا، نشهد محاولة لتمييع الحدود بين الأسلوبية والشعرية. فالأسلوبية تدرس

---

(1) Dolezel - Prague School Stylistics - P. 42.

(2) Ibid - P. 39.

خصائص أو قوانين نص أدبي معين، أعني أنها ملتصقة بما هو عيني وملموس، في حين تعنى الشعرية باكتشاف قوانين النصوص الأدبية بشكل عام، أي القوانين التي تختزل النصوص الأدبية، ولهذا فهي متعالية، تبحث في ما يجعل من نص أدبي نصاً أدبياً. وباختصار، فإن الأسلوبية تعنى باكتشاف قانون خاص، بينما تسعى الشعرية إلى استنباط قانون عام تخضع له جميع النصوص الأدبية. بيد أن تطبيق القوانين المتمخِّضة عن الشعرية على نصوص معينة ربما يحيل طبيعة هذا التطبيق على نمط من الدراسة يعنى باكتشاف الخصائص الفردية للنصوص نفسها، وبهذا تنحو الدراسات التي تطبّق قوانين الشعرية منحى أسلوبياً. وبالنظر إلى أن الأسلوبية إنما هي نظام جديد من أنظمة فقه اللغة، فـ «إن الشعرية تتَّكئ على النظام الجديد في فقه اللغة، وهو ما يدعى بالأسلوبية، وذلك لكي تبحث أو تقدِّر أو تصحِّح الطرق المناسبة والملائمة لتحليل الملامح الأدبية في الأعمال الأدبية بشكل أكثر تنظيماً وأكثر حيوية»[1].

وربما يتجلّى هذا التعليل في نظرية الانزياح deviation عند جان كوهن الذي يقر بأن شعريته هي أسلوبية من نوع معين، نوع يتماثل مع الشعرية الأمر الذي يفضي بجان كوهن إلى القول إن «الشعرية هي علم الأسلوب الشعري»[2] كما سبق القول. وربما ينطبق الأمر ـ كذلك ـ على شعرية ياكوبسون التي استندت إلى محوري الاختيار والتأليف وتحدَّدت بالصيغة المشهورة الآتية:

«إن الاختيار ناتج على أساس قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق بينما يعتمد التأليف وبناء المتوالية على المجاورة. وتسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف.

ويرفع التماثل إلى مرتبة الوسيلة المكوّنة للمتوالية. ويوضع كل مقطع ـ في الشعر ـ في علاقة تماثل مع كل المقاطع الأخرى للمتوالية نفسها[3].

لقد طرح ياكوبسون مقولته السابقة في ستينيات هذا القرن، إلا أننا يجب أن

---

(1) ألونسو، أمادو ـ التفسير الأسلوبي للنصوص الأدبية ـ مقال في: مجلة المهد ـ ع 3/4 ـ 1984 ـ ص 49.

(2) كوهن ـ بنية اللغة الشعرية ـ ص 15.

(3) ياكوبسون، رومان ـ قضايا الشعرية ـ ص 33.

نلاحظ ـ كما لاحظ تودوروف ذلك[1] ـ أنها المقولة نفسها التي طرحتها المدرسة الشكلية عام 1919. ومع ذلك فإن صيغة ياكوبسون كانت مثيرة للاهتمام، وقد حامت حولها مناقشات كثيرة في نطاق كل من الأسلوبية والشعرية.

والأمر ينطبق ـ كذلك ـ على شعرية ياكوبسون من جهة المعادلة التي أقامها أتباعه بين دراسة العمل الفني ودراسة الأسلوب «ففيما يتصل بأسلوبيي مدرسة ياكوبسون، فإن دراسة الرسالة اللفظية بوصفها عمل فن إنما هي دراسة للأسلوب. وفي هذا الاتجاه كان موضوع البحث الأسلوبي قد تغيَّر فيما بعد زمن شارل بالي»[2].

«إن الإسهام الرئيس لأسلوبية مدرسة براغ في نظرية الأساليب يكمُن في تقديم مفهوم الأسلوب الموضوعي، وعلى الأغلب، في التحديد المنهجي لتنوُّع الأساليب الموضوعية. ويبنى هذا القسم من النظرية على افتراض أن بضع خصائص لفظية عامة للنص يمكن أن تستمد من الظروف التي تتجاوز مستوى الفرد لعملية الاتصال، مثل الغرض العام للرسالة (وظيفتها) والموقف الاتصالي (الخاص بمقابل العام، والاتصال المباشر بمقابل الاتصال غير المباشر) وشكل اللغة المستخدَم (الشفهي بمقابل المكتوب) إلخ. تعمل هذه الظروف الاتصالية التي تتجاوز مستوى الفرد بوصفها عوامل مشكلة للأسلوب، تصوغ التنظيم اللفظي للنصوص بطريقة تجعل التعبير ملائماً للضرورات الاتصالية المتميِّزة. إن هذه العوامل تعمل بشكل آلي ومستقل عن إرادة المتكلِّم (المؤلف). بتعبير آخر يحترم المتكلِّمون الأفراد المعايير الأسلوبية التي تقع خارج الفرد والتي أسسها تأثير العوامل المشكلة للأسلوب، وإلا فإن الرسالة المقدَّمة لن تكون مكيَّفة للظروف الاتصالية وستفقد كثيراً من تأثيرها المطلوب»[3].

لا يغرينا النص السابق في القول إن أسلوبية مدرسة براغ حاولت أن تبني موضوعية في دراسة الأسلوب على أسس تتجاوز البنى اللسانية إلى ما يحفّها من ظروف اتصالية ومعاينة لشكل اللغة: فأسلوبية مدرسة براغ بقيت محافظة على المبدأ الشكلي في دراسة الأسلوب، ذلك المبدأ الذي يماهي أسلوب النص ببنيته اللسانية،

---

(1) ينظر: تودوروف، تزيفيتان ـ نقد النقد ـ ص 28.

(2) Taylor, Talbot J. - Linguistic theory and structural stylistics - P. 43.

(3) Dolezel - Prague school stylistics - P. 38.

إن هذا المبدأ ثابت على الرغم من مزاعم ياكوبسون[1] بأنه هو وتينيانوف وموكاروفسكي وشكلوفسكي لم ينظروا إلى الفن باستقلال عن شروطه الاجتماعية، وإنما نظروا إلى استقلالية الوظيفة الجمالية. وفي الحقيقة، فإن تحليلات ياكوبسون تؤكد انعزال البنى اللسانية عن البنى غير اللسانية، لا سيما في تحليله ـ مع كلود ليفي شتراوس ـ لقصيدة (القطط) لبودلير على الرغم من أن ياكوبسون وشتراوس حاولا أن «يحدِّدا استنتاجات، كمعنى للقصيدة، وحاولا أن يربطا هذه القصيدة بجماليات الشاعر وحتى بنفسيته»[2].

«إن المنهج الياكوبسوني يختزل التحليل الأسلوبي إلى تحليل لساني. وسبب هذا الاختزال يكمُن في تعريف الوظيفة الشعرية بوصفها إسقاطاً لمبدأ التماثُل من الشفرة إلى الرسالة»[3] وبهذا الصدد ينتقد ريفاتير Riffaterre التحليل الياكوبسوني لأنه لا يميِّز بين البنى الموسومة والبنى اللاموسومة. «على أية حال، ومن الأهمية بمكان، التساؤل عما إذا كانت اللسانيات البنيوية غير المعدلة مهمة ـ بشكل مطلق ـ لتحليل الشعر. وإن منهج المؤلفين (يعني ياكوبسون وشتراوس) يتأسس على فرضية مفَادها أن أي نظام بنيوي يمكن أن يحدِّداه في القصيدة إنما هو بنية شعرية ضرورة. فهل يمكننا ألا نفترض ـ بالمقابل ـ أن القصيدة ربما تتضمن بنى معينة لا تؤدي دوراً في وظيفتها وتأثيرها بوصفها عمل فن أدبي، وربما ليس ثمة وسيلة للسانيات البنيوية للتمييز بين هذه البنى اللاموسومة وتلك البنى ذات الفعالية الأدبية»؟ وعلى العكس من ذلك، ربما يكون من الأفضل أن ثمة بنى شعرية، على نحو دقيق، لا يمكن أن تدرك بحد ذاتها بوساطة تحليل غير معد لتمييز اللغة الشعرية»[4].

ولهذا كله، فإن الأسلوبية لم تكن لتكتفي بالمنهجية اللسانية كيما تقدِّم دراسة علمية وموضوعية عن النصوص الشعرية أو النثرية، وإن ادِّعاء العلمية بالاستناد إلى اللسانيات ربما يكشف عن قصور في الأسلوبية من نواحٍ أخرى. ولقد كان النقّاد

---

(1) ينظر: ياكوبسون ـ قضايا الشعرية ـ ص 19.

(2) Riffaterre, Michael - Describing poetic structure - Two approaches to Baudelaire's (les chats) - in: reader-response criticism - Ed. Jane P. Tompkins - P. 27.

(3) تايلور، تالبوت ج 1ـ مقال: ريفاتير والأسلوبية العاطفية ـ ترجمة فاضل ثامر ـ في: مجلة الثقافة الأجنبية ـ ع 1 ـ 1992ـ ص 6. وهذا المقال فصل من كتاب تايلر: Linguistic theory and structural stylistics

(4) Riffaterre - Describing poetic structure - P. 28.

المعنيون بتقديم معالجة علمية للأدب يجدون تسويغات من أجل إثبات وجهة نظرهم.

لننظر إلى ما يقوله سابورتا في مقاله: «تطبيق اللسانيات على دراسة اللغة الشعرية»: «تختلف الظاهرة دائماً عن المنهج المستخدَم في وصفها. والقول إن الشعر يختلف عن العلم يشبه القول إن النجوم تختلف عن علم الفلك. فما هو علمي يعني ـ عادة ـ ألا يطبّق على الظاهرة، بل يطبّق على طريقة ما للحديث عن أية ظاهرة. وأن ما يجعل علم الفلك Astronomy علماً بمقابل علم التنجيم Astrology ليس لأنه يتعلق بأنواع مختلفة من الظواهر، بل لكونه ينشئ أنواعاً مختلفة من العبارات حول الظواهر نفسها»[1].

والتقرير الذي يطرحه سابورتا يبدو منسجماً مع أية محاولة لتقديم دراسة علمية عن الشعر، بيد أن عقلانية طرحه تواجه مشكلات جمَّة حالما يزمع القيام بتحليل لساني للشعر مثل تلك الصعوبات والاعتراضات التي واجهها كل من ياكوبسون وشتراوس في تحليلهما اللساني الشهير لقطط بودلير. وعلى الرغم من أن سابورتا يتقدَّم ليطبّق مثاله في العلاقة بين (علم التنجيم) و (علم الفلك) على العلاقة بين اللسانيات والشعر فيقول:

«إن الشعر لغة وأن أية ظاهرة ـ وبضمنها الشعر ـ يمكن أن تقارَب علمياً. ولذلك، إذا كان الشعر لغة واللسانيات هي الدراسة العلمية للغة، فإن اللسانيات هي ـ كذلك ـ الدراسة العلمية للشعر»[2].

أقول: على الرغم من ذلك السحب الانسيابي الذي يبدو عقلانياً ومنسجماً مع ما يريده كل مطبِّقي اللسانيات بشكل آلي، الأمر الذي يؤدي إلى طمس خصائص النص الأسلوبية من حيث نريد الكشف عنها، أو ـ على الأقل ـ تشويه هذه الخصائص بالاقتصار على معاينة البنى اللسانية. وفضلاً عن ذلك، فإننا يجب أن نتجاوز المبدأ الذي التزمت به اللسانيات في تحليلها اللغة، وهو الوقوف عند حدود الجملة، إذ «يجب أن نمضي إلى ما وراء الجملة، فالجملة هي الشيء المألوف بين

---

(1) Saporta, Sol - The application of linguistics to the study of poetic language - in: Style in language - Ed. by Thomas A. Sebeok - P. 85.

(2) Ibid - P. 86.

اللسانيين الذين تكون الجملة (لديهم) هي الحد الأقصى للمدى في التحليل اللساني. والحقيقة أن الأسلوبية يجب أن تعنى بوحدات أكبر تُتناولْ بوصفها الفرق الواسع بين اللسانيات والأسلوبية»[1] ومن هنا نجد ثمة محاولات لقلب سلم القيَم فيما بين الأسلوبية واللسانيات، فالشائع أن اللسانيات تشمل مختلف العلوم الإنسانية، بيد أن ستاروبنسكي يضع الأسلوبية في الموضع الذي يجعل اللسانيات تجدِّد نفسها عبر الأسلوبية، وبهذا يضمن استقلالاً معيناً للأسلوبية عن اللسانيات[2].

والآن، فإن المبدأ الشكلي ـ إذن ـ كامن في صلب أسلوبية مدرسة براغ» والمماهاة بين بنية النص وأسلوبه متحقِّقة بشكل فعلي، ولذلك عرفوا الأسلوب في ضوء المبدأ السابق «فقد عرف بوسلاف هافرانيك Bohuslave Havranek ـ الذي عرض الوصف المنهجي للتصنيف الأسلوبي لمدرسة براغ ـ أسلوب النص بوصفه (التنظيم الفريد للنص في كليته) (هافرانيك 1942) (. . .) ومن الواضح أن مفهوم الأسلوب في هذا المستوى ـ قريب جداً إلى مفهوم بنية النص»[3].

لقد اتَّخذت الأسلوبية مدخلاً وظيفياً في معاينة الأسلوب. فهي تنظر إليه بوصفه (واقعة أسلوبية) وهذه الأخيرة هي «عنصر لغوي ينظر إليه من حيث استخدامه لأغراض أدبية في عمل معين»[4].

وفي الحقيقة، فإن الوقائع الأسلوبية هي ـ في الأخير ـ عناصر لسانية، بيد أن بؤرة الاهتمام ينبغي أن تشدِّد على المعيار الذي يمكن أن نميِّز ـ في ضوئه ـ بين الوقائع الأسلوبية والوقائع اللسانية الصرفة.

ولقد كان منهجٍ ياكوبسون مقصِّراً عن بلوغ هذه الغاية، إذ إنه بوضعه الشفرة معياراً للتمييز بين ما هو لساني وما هو أسلوبي، كان قد أهمل البنية المتميِّزة للفن الأدبي التي تختلف عن البنية المتمثلة في الشفرة. كما أنه ـ بهذا الإجراء

---

(1) Fowler, Roger - Linguistic theory and the study of literature - in: Essays on style and language - (linguistic and critical approaches to literary style - Ed. Roger Fowler - P. 17.

(2) ينظر: المسدي، د. عبدالسلام ـ الأسلوب والأسلوبية ـ ص 48.

(3) Dolezel - Prague school stylistics - P. 37-38.

(4) أولمان ـ اتجاهات جديدة في علم الأسلوب ـ ص 116.

أيضاً ـ اختزل الأسلوب إلى مجموعة من البنى المتماثلة، أو لنقل إنه اختزله إلى التوازي Parallelism.

«إن نظرية ياكوبسون لا تنظر إلى الرسالة الشعرية بوصفها تكييفاً لمتطلبات التواصل، وبدلاً من ذلك، ينظر إلى إسقاط مبدأ التماثل على الرسالة بكيفية ما، بوصفه يحرِّرها من المقام ويجعلها غامضة وغير تداولية non-pragmatic»[1].

ولا بد من أن نشير ـ باختصار ـ إلى أن مشروع ياكوبسون يبدأ بتحديد الوظائف اللسانية، إذ يستبعد نموذج بوهلر ذا الوظائف اللسانية الثلاث (الانفعالية. الإشارية. الطلبية) ويصوغ نموذجاً جديداً يتضمَّن ست وظائف لسانية طبقاً للعناصر الكلامية التي تشتمل عليها عملية الاتصال: فالمرسل يبث رسالة إلى المرسَل إليه، وتقتضي هذه الرسالة سياقاً تندرج فيه، كما تتطلب هذه العملية شفرة تحدِّد رموز الرسالة وينطوي عليها كل من المرسل والمرسَل إليه كلياً أو جزئياً. ولا بد من وجود قناة اتصال تربط بينهما.

ويضع ياكوبسون نموذجه الاتصالي على وفق الخطاطة الآتية:[2]

السياق

المرسل. . . . . . الرسالة. . . . المرسَل إليه

قناة الاتصال

الشفرة

وتتصل بكل عنصر من عناصر الاتصال وظيفة لسانية معينة توضحها الخطاطة الآتية:

مرجعية

انفعالية. . . . شعرية. . . . إفهامية

انتباهية

ميتا لسانية

هكذا يرتبط السياق بالوظيفة المرجعية والمرسل بالوظيفة الانفعالية والمرسَل إليه بالوظيفة الإفهامية، وقناة الاتصال بالوظيفة الانتباهية والشفرة بالوظيفة الميتالسانية

---

(1) تايلور ـ ريفاتير والأسلوبية العاطفية ـ ص 8.

(2) ينظر: ياكوبسون ـ قضايا الشعرية ـ ص 30.

والرسالة بالوظيفة الشعرية، بيد أن ثمة معياراً لسانياً تجريبياً للوظيفة الشعرية، ويتمثل هذا المعيار بالنظر إلى محورين أساسيين للممارسة اللسانية، وهما محور الاختيار ومحور التأليف اللذان سلف ذكرهما، إذ يستند الاختيار إلى التماثل أو التشابه أو الاختلاف أي الترادف والتخالف، في حين يستند التأليف إلى ربط الوحدات اللسانية المنتقاة في متوالية لسانية. بيد أن الوظيفة الشعرية تسقط مبدأ التماثل من محور الاختيار على محور التأليف، ولهذا يبدو التماثل ـ هنا ـ متحوِّلاً إلى أداة أو وسيلة تسهم في تأليف المتوالية اللسانية.

إن مفهوم الوظيفة الشعرية التي تسقط مبدأ التماثل من محور الاختيار على محور التأليف، إنما هو مفهوم متمخِّض عن تواشج اللسانيات والشعرية. ويمكن اعتبار هذه المنطقة المشتركة التي تقع بين علم اللغة وفن الشعر في مصطلح ياكوبسون، والتي تلعب فيها الوظيفة الشعرية دوراً رئيساً، المجال المفضّل للدراسات الأسلوبية التي تنحو إلى الإفادة من المقولات.

إن ما سبق يحدِّد إجراء تحليلياً يتواشج ـ ضرورة ـ مع المدخل الوظيفي functional لدراسة الأسلوب بوصفه واقعة لسانية بحتة تحمل خصائص مميَّزة، ومن ثم فهي واقعة أسلوبية. فالمدخل الوظيفي لدراسة الأسلوب يعاين هذه الواقعة الأسلوبية على أنها «عنصر لغوي ينظر إليه من حيث استخدامه لأغراض أدبية في عمل معيَّن»[1]، والمدخل الوظيفي لدراسة الأسلوب هو ـ أيضاً ـ «صيغة أكثر تسامحاً لما أصبح يُعرف باسم (المنهج البنيوي) ومعناه ـ في مجال الدراسات الأسلوبية ـ النظر إلى الظواهر الأسلوبية كجزء من (البنية) أو التركيبة الأساسية للنص، فهو يعتمد ـ من ناحيته ـ على التحليل الدقيق لجزئيات العمل الأدبي كنص لغوي، ومن الناحية الأخرى على اكتشاف العلاقات بين هذه الجزئيات، وما يعد منها مهيمناً وما يعد فرعياً»[2].

وبموجب النظر إلى البنى الأسلوبية المهيمنة ومقاربتها على مستوى العلاقات اللسانية التي تتمخَّض عنها تلك البنى سوف يتحدَّد مفهوم الأسلوب بوصفه خاصية كلية متموضعة في العلاقات بين الوحدات اللسانية. وحين يرى ليفن «أن التحليل الأسلوبي المعتمد على العلاقات القائمة بين العناصر اللغوية في النصوص يفيدنا في

---

(1) أولمان ـ اتجاهات جديدة في علم الأسلوب ـ ص 116.
(2) عياد ـ اتجاهات البحث الأسلوبي ـ ص 15.

التعرُّف على أسلوب جنس ما»[1]، فإن تقريره السابق يتيح إمكانية التعرُّف على أسلوب شاعر معين، ومن هنا، فإن رصد الأسلوب بوصفه تموضعاً في العلاقات اللسانية في النص سيتيح لنا إمكانية التعرُّف على أسلوب النص الشعري لدى السياب، وذلك بمعونة اختزال البنى اللسانية في نصّه الشعري إلى البنى الأسلوبية المهيمنة، وبهذا الإجراء نحقّق غربلة للحشد الهائل من البنى اللسانية التي لا يمكن الجزم بفعاليتها كلها على الإطلاق.

ومن أجل توضيح المقترب الوظيفي لدراسة الأسلوب، فإنه من الممكن اختزال المقتربات الأسلوبية إلى مقتربين أساسيين يمثّل المقترب الوظيفي أحدهما، إذ «تفهم الأسلوبية بوصفها دراسة الصيغ البديلة للتعبير عن المحتوى نفسه (أو عن المحتوى نفسه تقريباً). ولقد عرضت في تاريخها الطويل مقتربين نظريين أساسيين:

1 ـ المقترب المعياري الذي يفترض وجود معيار كلي قبلي يؤدي إلى قبول بديل تعبيري (أ)، ويرفض البدائل الأخرى (ب)، (ج)... (ن). وإن المعيار الكلي للأسلوبية المعيارية يمكن أن يكون ـ بطبيعة الحال ـ على أنواع مختلفة معتمداً على ذوق واضعه وحكمه المسبق... (...).

2 ـ المقترب الوظيفي الذي يدرس اختيار البدائل باعتماده على تنوُّع ظروف الاتصال اللغوي، وعلى السياقات المختلفة (السياقات اللفظية، وبصورة خاصة سياقات ما وراء اللفظ). إن الأسلوبية الوظيفية تبحث في تنوُّع السياقات لكي تفسِّر اختيار البديل (أ) في السياق (س) واختيار البديل (ب) في السياق (ص)...»[2].

يفتقر هذا التصنيف الثنائي إلى الأساس الذي ـ في ضوئه ـ نستطيع أن ندرج الأسلوبيات المختلفة ضمن هذا الصنف أو ذاك، ومن هنا، فإن بنا حاجة إلى اعتماد تصنيف أدق للدراسات الأسلوبية.

لقد كان ستيفن أولمان يميِّز بين نوعين من الدراسات الأسلوبية، الأولى هي الدراسات التي تعنى بمعرفة الإمكانيات الأسلوبية للغات محدَّدة، أي أنها تسعى إلى استكشاف أسلوب لغة معينة. أما الثانية فهي الدراسات التي تعنى بطرائق استخدام الإمكانيات الأسلوبية من طرف المبدع، أي أن هذه الدراسات تستند إلى فحص

---

(1) ليفن ـ البنيات اللسانية في الشعر ـ ص 18.

(2) Dolezel - Prague school stylistics - P. 37.

أسلوب كاتب معيَّن. إن وصف الإمكانيات الأسلوبية يعني تعيين العناصر التعبيرية التي تتوفر عليها لغة ما، ومن ثم تصنيفها وتقييمها. إن هذه الإمكانيات تعني ـ ببساطة ـ (الحيَل التعبيرية) كما يُعبِّر فاليري وستيفن أولمان كذلك[1].

ومن الواضح إن طبيعة الدراسة الراهنة لا تنحو المنحى الأول من الدراسات، ذلك المنحى الذي فتقه بالي في دراسته لأسلوبية اللغة الفرنسية، أي للعناصر المؤثِّرة فيها.

9 ـ أسلوبية ريفاتير:

وبغضّ النظر عن طبيعة العلاقة بين الأسلوبية واللسانيات (علاقة الفرع بالأصل)، إذ تعارض بها العلاقة التي حاول ستاروبنسكي أن يقيمها بينهما وذلك عن طريق قلب ما هو شائع وإعطاء استقلالية نسبية للأسلوبية عن اللسانيات كما هو موضح سابقاً، فإن الاعتقاد يميل إلى أن إسقاط مبدأ التماثل من محور الاختيار على محور التأليفَ ليس وحده الذي يجعل الرسالة غامضة، ولا شك في أن ثمة عوامل أخرى تضفي غموضاً على الرسالة، ومن هنا، فإن ثمة فرضية سيكون لها أثر خاص في تجلية الخصائص الأسلوبية. إذ إننا سنعنى بفرضية ريفاتير، ولكن بعد القفز على القارئ الأوفى archilecteur reader، فالقارئ الأوفى ما هو إلا وسيلة منهجية يتكوَّن من «محصلة ردود أفعال عدد من المخبرين informants اللغويين تجاه النص، بضمنهم نقّاد ومترجمون وعلماء وشعراء وما إلى ذلك. ويؤدي مصطلح (القارئ الأوفى) وظيفة تصنيف الملامح الأسلوبية لرسالة ما من الملامح التي لا تمتلك مثل هذه الوظيفة (. . .) وهكذا فإن القارئ الأوفى هو وسيلة استكشافية أو إجراء كشفي يميل إلى استنفاد فائدته حالما ينجز مهمته في موضعة المثيرات الأسلوبية في النص حيث يأخذ التحليل الأسلوبي مهمة تفسير بنية هذه الوسائل»[2].

ولكن لماذا نقصي القارئ الأوفى؟

أيكون ذلك لأن ريفاتير نفسه أقصاه في مراحل معينة من التحليل؟

لقد كان ريفاتير ـ الخصم الألد لياكوبسون ـ ينهمك في فحص منهجية ياكوبسون

---

(1) ينظر: أولمان ـ اتجاهات جديدة في علم الأسلوب ـ ص 58.

(2) تايلور ـ ريفاتير والأسلوبية العاطفية ـ ص 10.

ومعاييره لتحديد الأسلوب. ومن هنا، كانت الانتقادات الكثيرة التي وجَّهها إليه تبيّن قصور هذه المنهجية وتلك المعايير، وتحاول أن تطرح معايير بديلة من أجل معاينة هذه المشكلة المعقَّدة (الأسلوب). «إن دراسة الأسلوب بوصفه مجرَّد بنية تماثلات يعني تطبيق منهج ومعيار ملائمين فقط لتحليل الرسالة بوصفها سلسلة لغوية تعنى بالاتجاه نحو قواعد الشفرة. إلا أن للبنية الأسلوبية للرسالة وظيفة متميِّزة في التفاعل التواصلي، وهذه البنية يمكن اكتشافها فقط عن طريق تطوير كل من معيار ومنهج التحليل اللذين يستندان إلى شرح دور الأسلوب في عملية التواصل، وبهذا فإن التحليل الأسلوبي يجب أن يعكس هذا الاختلاف في التوجُّه»[1].

ومن هنا، عنيَ ريفاتير بالوظيفة الاتصالية في معاينته الأسلوب. ولكي نكتشف الظاهرة الأسلوبية، فإنه ينبغي للأسلوبية أن تضع معايير مقامية يقع على عاتقها التمييز بين الواقعة اللسانية والواقعة الأسلوبية.

إن مهمة التمييز هذه تحال ـ ضمن منظور ريفاتير ـ على المخاطَب (بالفتح) بوصفه قطباً رئيساً في عملية الاتصال. إن المهمة ـ هنا ـ تحال ـ بشكل أكثر دقة ـ على القارئ الذي يتلقَّى النص الأدبي بطريقة مختلفة حتماً عن الطريقة التي يتلقَّى بها اللسانيون النص نفسه، ومن هنا تنصب عناية ريفاتير على الطريقة التي بها يفك القارئ شفرة النص[2].

ويوجز ريفاتير هدف تحليل الأسلوب بما يلي:

«إن هدف تحليل الأسلوب هو الإيهام الذي يخلقه النص في ذهن القارئ»[3].

إن هذا التقرير يفضي بريفاتير إلى تحديد الأسلوب طبقاً لعملية الاتصال «فالأسلوب ـ وفقاً لريفاتير ـ يتم تشفيره في رسالة ما استجابة لمتطلَّبات معينة في عملية التواصل، وتحديداً في التواصل الأدبي»[4].

ولكن، هل كان ريفاتير ـ باتِّخاذه هذا الإجراء ـ يبتعد عن المنطلَق المحايث في دراسة الأسلوب كما يبدو الأمر لأول وهلة؟

---

(1) تايلور ـ ريفاتير والأسلوبية العاطفية ـ ص 6.

(2) ينظر: المصدر نفسه ـ ص 6.

(3) المصدر نفسه ـ ص 7.

(4) المصدر نفسه ـ ص 9.

الجواب: لا. لأن ريفاتير بقيَ مستنداً ـ في تحليلاته الأسلوبية ـ إلى بنية النص اللسانية، بيد أنه لم يقصر عنايته على هذه البنية، وإنما حاول أن يضع بؤرة أخرى للتحليل الأسلوبي تنظر إلى العوامل المقامية والوظيفة الاتصالية بوصفهما مقرَّرين أساسيين لوظيفة الأسلوب، ومن هنا تمثَّلت هذه البؤرة بـ (القارئ).

فلقد كان البحث الأسلوبي ـ عند ريفاتير ـ يستدعي انتقاء وقائع أسلوبية متميِّزة، ولا يمكن فهم هذه الوقائع إلا في اللغة، بمعنى أن الإطار الذي يضم هذه الوقائع إنما هو اللغة. وعلى الرغم من ذلك، فإن النصوص الأدبية لا تعد كذلك إلا إذا دخلت في علاقة مع القارئ، فمن الصحيح أن النصوص إنما هي كلمات، بيد أن هذه الكلمات لا تستوفي شروط تحقيق سمة الأدب إلا في ضوء علاقتها بالقارئ ولهذا مارس ريفاتير استثناءات عدَّة من أجل إعلاء مكانة البحث الأسلوبي وإعطائه الأولوية على سائر المقتربات الأخرى.

ليس ثمة أدبية ـ من وجهة نظر ريفاتير ـ خارج حدود النص الأدبي، ولكي يحل مشكلة الأدبية استثنى العلوم التي لا تمثِّل حاجة ماسة للمحلل الأسلوبي، فعمد إلى استثناء البلاغة كونها أسلوبية تقنينية إرشادية تعمِّم التحليل الأسلوبي الذي يمثِّل لديه ممارسة ذاتية ذات مرونة عالية. كما استثنى الشعرية كونها تعمِّم الظواهر أو القوانين، وتعجز عن إبراز سمات النص الأدبي الخاصة. كما استثنى الشرح الأدبي للسبب ذاته (التعميم) ونقد الأدب الذي يصدر الأحكام المعيارية واللسانيات التي تعنى بالمتوالية الكلامية، فحل مشكلة الأدبية أمر غير مرهون بالمشتغلين باللسانيات. لهذا تصبح هذه المقتربات غير مؤهَّلة للكشف عن خصوصية النص الأدبي نظراً لما تتَّصف به من شمول (اللسانيات ونقد الأدب)وتعميم (البلاغة والشعرية والشرح التقليدي). إن المقترب الوحيد ـ لدى ريفاتير ـ الذي يضمن كشفاً عن فردية النص الأدبي هو المقترب الأسلوبي أو التحليل الأسلوبي للنص[1].

إن ريفاتير ـ إذن ـ بقي محافظاً على المنطلَق المحايث في دراسة الأسلوب، وعلى الرغم من إدخاله القارئ في التحليل الأسلوبي إلا أنه بقي هو هو من حيث المبدأ، وبقي يدعى بـ (الأسلوبي البنيوي). ذلك أن ما يميِّز اتجاهه هو أنه يرى الواقعة اللسانية تكتسي السمة الأسلوبية فتتحوَّل إلى واقعة أسلوبية، وأن هذه الأخيرة

(1) ينظر: الطرابلسي، د. محمد الهادي ـ بحوث في النص الأدبي ـ ص 15ـ16.

إنما تدرك عبر علاقة جدلية بين النص والقارئ، وليست في النص وحده أو في القارئ وحده. ولهذا، نجد ريفاتير يعرِّف الأسلوب تعريفين متميِّزين، يقول:

«وأعني بالأسلوب الأدبي كل شكل مكتوب فردي ذي مقصدية أدبية، بمعنى أسلوب مؤلف أو بالأحرى أسلوب نِتاج أدبي معزول (. . .) أو حتى أسلوب مقطع قابل للعزل. وهذا التعريف محدود جداً، فعوض شكل مكتوب، ينبغي من الأفضل وضع عبارة: شكل ثابت حتى يمكن احتواء أساليب الآداب الشفوية. وصفة الثبات هذه ليست ببساطة نتيجة الحفاظ المادي على الوحدة الفيزيائية للنص، ولكن على الأصح نتيجة حضور خصائص شكلية في النص بحيث يكون حل رموزه، مثلما هو الشأن بالنسبة إلى تقسيمه، أمراً مضبوطاً وثابتاً، وقابلاً لأن يتعرَّف عليه»[1].

ويوضح ريفاتير مفهومه لـ (المقصدية):

«وفيما يخص كلمة (مقصدية)، فالأمر هنا لا يتعلَّق بما أراد الكاتب قوله، (. . .) وقد كان من الواجب أن يُفهم من هذا التعريف بأن بعض خصائص النص تشير إلى أنه من الضروري النظر إلى النص باعتباره نتاجاً فنياً وليس فقط بصفته متوالية تعبيرية»[2].

ومن البيِّن إن التعريف السابق يشدِّد على النص في ذاته وعلى مقصدية النص الأدبية، بمعنى خصائصه التي يتمظهر عبرها بوصفه بنية متميِّزة وذات طابع فني. بيد أن ريفاتير يورد تعريفاً آخر للأسلوب يرتبط بمفهوم القارئ، وينبني على أساس أنه تشديد واسترعاء للانتباه، فيرى «أن الأسلوب هو ذلك الإبراز الذي يفرض على انتباه القارئ بعض عناصر السلسلة التعبيرية»[3].

وههنا، يدخل القارئ بوصفه عنصراً أساسياً في تحديد الأسلوب، فهل يدخل القارئ في تحديده لموضوع الأسلوبية؟

ويبدو الجواب بديهياً، إذ إن موضوع الأسلوبية ـ حسب ريفاتير ـ هو «تلك العناصر المستخدَمة لغرض طريقة تفكير المسنِّن encodeur على مفكِّك السنن decodeur، بمعنى أنها تدرس فعل التواصل، لا كنِتاج خالص لسلسلة لفظية، ولكن

(1) ريفاتير، مايكل ـ معايير تحليل الأسلوب ـ ص 19.
(2) المصدر نفسه ـ ص 20.
(3) المصدر نفسه ـ ص 21.

باعتبارها حاملاً لبصمات شخصية المتكلِّم وملزماً لانتباه المرسَل إليه. وخلاصة القول، إنها تدرس المردودية اللسانية عندما يتعلق الأمر بتبليغ شحنة قوية من الخبر»[1].

إن تحديد موضوع الأسلوبية السابق يضع ريفاتير في موقع يربط فيه بين الأسلوبية ونظرية التلقِّي Theory of reception، بما إن الأمر يتعلَّق بلفت انتباه القارئ عبر لغة النص نفسه وطبيعة بُناه، وأود أن أشير إلى أن الاعتماد، فيما سأحلِّله من شعر سينصب على البنى اللسانية نفسها، ونستثني مفهوم القارئ في أسلوبية ريفاتير، إذ إن هذه المشكلة الأخيرة ستحتِّم علينا ـ إن أخذنا بها ـ مهمات لم تكن لتُناط بالبحث بالنظر إلى طبيعة التوجُّهات التي يتوخّاها، وستدخلنا في اتجاه نقد استجابة القارئ reader-response criticism ونظرية التلقِّي وما إلى ذلك من اتجاهات فرعية تتمحور حول القارئ. ومكمَن الفرق ـ إذن ـ هو أن كشف البنى الأسلوبية سيخضع في الدراسة إلى المحلل الأسلوبي نفسه بدلاً من القارئ سواء أكان هذا القارئ فعلياً حياتياً أم قارئاً متماهياً بالنص الشعري.

ومن جهة أخرى، طوَّر ريفاتير مفهوم الانحراف ليستخلص منه ـ في الأخير ـ مقولة (التضاد البنيوي) التي تسمح بإنتاج إجراءات أسلوبية تستند إلى القارئ، إذ تصبح عملية التلقِّي بمثابة معيار لتحديد الوقائع الأسلوبية التي يتوفَّر عليها النص الشعري. وإذا كان الاستناد إلى القارئ في تحديد الوقائع الأسلوبية يُعد عملية تنطوي على أحكام قبلية وذاتية، فإنه بالإمكان تحويل هذه الأحكام القبلية وردود الفعل الذاتية إلى أداة موضوعية لتحليل النصوص الأدبية، فالأحكام التي تصدر من القارئ إنما صدرت نتيجة لمثيرات موجودة في النص، وإذا كان موقف القارئ موقفاً شخصياً، فمن المؤكَّد أن السبب الذي ولَّد هذا الموقف إنما هو سبب موضوعي وثابت[2].

وفي هذا محاولة لتسويغ الاستناد إلى القارئ في التحليلات الأسلوبية، وبشكل أدق، في تحديد الوقائع الأسلوبية من دون إسقاط الذات عليها، أي بمنحها سمة موضوعية. بيد أن ريفاتير ينظر إلى الأسلوب ـ في ضوء ما سبق ـ بوصفه انحرافاً داخلياً عن السياق، ولهذا فإن السياق يمثِّل محور التعرُّف على إجراءاته الأسلوبية،

---

(1) ريفاتير، مايكل ـ معايير تحليل الأسلوب ـ ص 66.

(2) ينظر: فضل، د. صلاح ـ علم الأسلوب ـ ص 187.

فالسياق هو الذي يمنح الخروج على القاعدة اللسانية سمته الأسلوبية، وإلا فإن بعض مظاهر الخروج على القاعدة اللسانية لا تكتسي سمة الأسلوبية مطلقاً. فالسياق ـ إذن ـ سياق أسلوبي وهو «نموذج لساني مقطوع بواسطة عنصر غير متوقَّع والتناقض الناتج عن هذا التدخُّل هو منبِّه أسلوبي»[1]، ويمكننا أن نستخدم فكرة (السياق الأسلوبي) في تحليل النص السيابي ما دام هذا السياق يميِّز الأسلوب الشخصي، وما دام التحليل في الدراسة الراهنة ينصب على تجلية أسلوب النص السيابي. إذن، سيكون السعي من خلال (السياق الأسلوبي) متمثِّلاً في رصد التعارضات التي تطرحها البنى اللسانية في النص، مع ملاحظة أن السياق الأسلوبي يتشكَّل بحيث يفاجئ القارئ، والقارئ ـ هنا ـ هو القارئ النموذجي الذي «هو مجموع القراءات وليس متوسطاً، إنه أداة لإظهار منبِّهات نص ما لا أقل ولا أكثر»[2]، وقد قلنا ـ قبل قليل ـ إننا لن نعتمد على القارئ في استكشاف السياقات الأسلوبية لأسباب يقتضيها البحث من ناحية أهدافه والمهمات المنوطة به.

ويمكن أن يلاحظ أن ريفاتير يستبدل فكرة (المعيار) الذي تنزاح عنه البنى الأسلوبية بفكرة السياق، ما دامت مسألة المعيار كانت قد أثارت مناقشات عدة وانتقادات خطيرة كُنّا قد نبَّهنا عليها. ولهذا، تبدو «فرضية كون السياق يلعب دور المعيار وأن الأسلوب متولِّد بفعل انحراف عن السياق فرضية مثمرة. وإذا ما وضعنا، في نسق العلاقات: أسلوب ـ معيار، الطرف: (معيار) باعتباره طرفاً كونياً (ستكون هذه حالة المعيار اللساني) فإننا لن نستطيع فهم كيف يكون انحراف ما إجراء أسلوبياً في بعض الحالات ولا يكون كذلك في حالات أخرى، لأنه إذا كان التنوُّع بالقياس إلى المعيار العام ثابتاً، إذن يجب أن يكون الأثر نفسه ثابتاً»[3].

---

(1) ريفاتير ـ معايير تحليل الأسلوب ـ ص 56.

(2) المصدر السابق ـ ص 42.

ويلاحظ أن ثمة إشارة إلى (القارئ المتوسط) الذي هو قارئ يمارس قراءة متوسطة بين قراءة عالمة تبحث في النص عما لا يوجد فيه بوساطة تأويلات غير مسوَّغة. وقد استبدل ريفاتير (القارئ المتوسط) بـ (القارئ النموذجي) لأن الأول قد أُسيء فهمه من جهتين:

أولاً: بدا أنه يتطلب متوسطاً إحصائياً.

ثانياً: فهم على أنه يعني قارئاً دون المتوسط أو أنه قارئ عادي بهذا الصدد ينظر: المصدر نفسه ـ ص 41.

(3) المصدر نفسه ـ ص 54.

هكذا تحل إشكالية المعيار الذي تنزاح عنه اللغة الشعرية عن طريق السياق الأسلوبي الذي ينحصر بالنص نفسه، بما نقرأه وما كنا قد قرأناه في النص نفسه، وهكذا كانت أسلوبية ريفاتير تشكِّل إجابة عن سؤال يتعلق بتصنيف مشكلات الأسلوب من وجهة نظر تربط التحليل الأسلوبي بالقارئ.

وقد لوحظ «أن تحليل الأسلوب له الأهمية البارزة مقدماً من أحد الجانبين اللذين يميِّزان العلاقة بين الكلام والزوج: المرسل والمرسَل إليه. فهو إما أن يصف عناصر الكلام ببناء العلاقة (السمات الأسلوبية) أو يتمركز في العلاقات المتبادلة الفعلية بين المنبِّه stimulus، إلخ، الكلام، والاستجابة المستحثَّة أو الأغراض التعبيرية. وإن هذين المقتربين يتطابقان مع التمييز بين لسانيات الأسلوب stylolinguistic وسلوكية الأسلوب stylobehavioristics اللذين اقترحهما إنكفست Enkvist (1973)»[1].

وما يهمُّنا ـ هنا ـ استناد التحليل الأسلوبي لدى ريفاتير إلى المنبِّهات الأسلوبية التي جرت الإشارة إليها سابقاً، إذ تربطه بما يسمى ـ عادة ـ بسلوكية الأسلوب، وعبر كل هذا، دفع ريفاتير بالمنهجيات الأسلوبية السابقة عليه (ياكوبسون وقبله بالي) إلى أقصى حد، إذ طوَّر المنظور الوظيفي في دراسة الأسلوب وذلك بإعطائه بعداً نفسياً يضاف إلى السمات الأسلوبية «فقد حاول ريفاتير وستانلي فيش Stanley Fish أن يضمّا سايكولوجية القراءة إلى السمات الأسلوبية للنصوص في النقد العاطفي الذي يرمي إلى أن يكون موضوعياً في الترابط بين الأسلوب والتأثير على القارئ»[2]. بيد أن تساؤلاً يمكن أن يُثار عن الموضوعية التي تدَّعيها الأسلوبية العاطفية Affective Stylistic التي نجمت عن ارتباط البعد النفسي بدراسة الأسلوب. فثمَّة وجهة نظر رأت في الإجراءات الأسلوبية جانباً ذاتياً طاغياً، ذلك لأن الأسلوب نفسه يرتبط ـ بشكل وثيق ـ بالذات. بيد أن ريفاتير يقترح «تركيباً يتألف من أخذ استجابات القارئ تجاه رسالة ما معطى خام، ولكن مع معاملة هذه الاستجابات ـ فقط ـ كإشارات signals تعد تلك الملامح التي تستجيب لها وسائل أسلوبية. ومن هذه النقطة فصاعداً، قد يستطيع التحليل اللساني المسترشد بمعرفة العملية الإدراكية للقارئ أن يستمر في الاستقصاء. وإضافة إلى ما تقدَّم، فإن فائدة

---

(1) Sebeok - Encyclopedic Dictionary of semiotics - Tome 2 - P. 1023.

(2) Wales - Dictionary of stylistics - P. 377.

مثل هذه المقارنة إنها ـ كما يقال ـ تأخذ ذلك في الحسبان، على الرغم من أن سلوك المتلقِّي قد يكون ذاتياً ومتغايراً ـ فإن له سبباً موضوعياً قاراً. وبهذه الطريقة، فإن المنهج المقترَح يسمح بالقول بأن أحكام القارئ بصدد أسلوب نص ما يعتمد على تذوُّقه الجمالي وميوله الأدبية وتحصيله الدراسي (وربما ضمن ذلك حتى نوع المدارس والمعلِّمين الذين أثَّروا فيه) وعلى مجموعة من المؤثرات التي يصنِّفها ريفاتير بـ (أحكام القيمة).

إلا أن ريفاتير يصر على أنه، مهما تكن طبيعة هذه الاستجابات، فإنها جميعاً يجب أن تنبع من المصادر اللسانية ذاتها، أو حسب المصطلحات السلوكية التي استخدمها ريفاتير، من المنبِّهات ذاتها (تصبح الاستجابات الثانوية بعد تجريدها من صيَغها المتعلقة بمصطلحات القيمة، معياراً موضوعياً لوجود مثيرها الأسلوبي) ويؤدي ذلك إلى أن يصبح أخيراً بالإمكان بناء منهج للتحليل الأسلوبي يرسي معاييره في التماهي في وظيفة اللغة في عملية التواصل»[3].

إن النص الطويل السابق يبيِّن أن ريفاتير حاول أن يخلق موضوعية للدراسة الأسلوبية من نوع جديد. ونحن نعلم أن ياكوبسون كان يبني موضوعيته في التحليل من خلال التشديد على الرسالة نفسها، أي على تحليل البنى اللسانية في النص الشعري من دون مراعاة العوامل المقامية أو الظروف النفسية للمؤلف أو القارئ، بينما يبني ريفاتير موضوعيته على استجابات القارئ التي وإن تكن ـ في جوهرها ـ ذاتية، إلا أن منابعها لسانية في الأصل. وفيما بعد، حاول ستانلي فِشْ أن يبيِّن موضوعية الاستجابة، وهي ـ ههنا ـ استجابته الخاصة التي يمكن أن تتواشج مع طبيعة استجابة ريفاتير، يقول فش بهذا الصدد:

«إنني لم أضمن ـ في مقولة الاستجابة ـ (الإهتياجات والإحساسات السريعة) و(الأعراض النفسية الأخرى) فقط، بل كافة العمليات الذهنية الدقيقة المتضمِّنة في القراءة، بما فيها عملية صياغة الأفكار الناجزة، وعملية إنجاز (والتأسُّف على) أفعال الحكم، وتعقُّب النتائج المنطقية وإخراجها. ويعود ذلك إلى أن إصراري على الضغوط المتراكمة لتجربة القراءة يضع تقييدات على الاستجابات الممكنة لكلمة أو عبارة معيَّنتين.

---

(3) تايلر ـ ريفاتير والأسلوبية العاطفية ـ ص 10.

بيد أن الاعتراض الأهم ما زال قائماً، وهو إنه حتى لو أمكن وصف استجابات القارئ بدقة معينة، فلم الانزعاج منها، ما دامت موضوعية النص الأكثر ملموسية متيسِّرة على نحو مباشر (القصيدة نفسها بوصفها موضوعاً لحكم نقدي متميِّز تجنح إلى الاختفاء). وإجابتي على هذا بسيطة. إن موضوعية النص مجرَّد وهم، أنها - أكثر من ذلك - وهم خطير، لأن موضوعية النص تكون على المستوى الفيزيائي. وهذا الوهم هو أحد أوهام الكفاية والاكتمال الذاتيين»[1].

هكذا توضح بيانات فش ردة الفعل العنيفة على موضوعية ياكوبسون وغيره من البنيويين الشكليين الذين لا يضعون نصب أعينهم (أذهانهم) شيئاً غير النص وبناه اللسانية. إن موضوعية هذا الضرب من الدراسة إنما «تنصب على العمل أكثر من الشيء الذي يتناوله العمل. («موضوعيته) هي - بالضبط - طريقة غير صحيحة، لأنه يتجاهل عمداً ماهية الحقيقة الموضوعية فيما يتعلق بفعالية القراءة. إن التحليل بموجب الأفعال والأحداث هو - من جهة أخرى - موضوعي على نحو حقيقي، لأنه يدرك رشاقة و (حركية) تجربة المعنى، ولأنه يوجِّهنا حيث يكون الفعل، أي الوعي الفعّال والحسّاس للقارئ»[2].

وربما يحسن أن نختتم وجهة نظر فش بقوله:

«أعتقد بأن ما أؤكِّده هو أنني أود - بالأحرى - أن أسلِّم بالذاتية وأن أضبطها بدلاً من الموضوعية التي بدا - أخيراً - أنها مجرَّد وهم»[3].

إذن فالموضوعية لا تتحقَّق بإجراء وحيد يمنح نفسه سمتها في الوقت الذي ينفي فيه عن الإجراءات الأخرى أية موضوعية كان من الممكن أن تظهر ويبرهن عليها، إذ إننا يجب أن نمنح مفهوم الموضوعية تنميطاً معيناً كيما يتسنى لنا ممارسة موضوعيات وليس موضوعية واحدة. فالمشكلة - هنا - تتمحور حول إعطاء مشروعية لظهور موضوعية جديدة تنتزع من الأذهان ما ترتَّب فيها من انتقادات قدحية لأية دراسة أدبية لا تلتزم بالمبادئ البنيوية ولا تقول بـ (موت المؤلف) ولا تتجاهل القارئ بشكل قصدي.

---

(1) Fish, Stanley - Literature in the Reader: Affective stylistics - in: reader - response criticism - Ed. Jane P. Tompkins - P. 82.

(2) Ibid - P. 83.

(3) Ibid - P. 87.

وبكلمة واحدة، فإن موقفي من الموضوعية ـ بمعناها البنيوي ـ سيتحدَّد بالالتزام بها إلى المدى الذي توفّر فيه استكناهاً وافياً للنص الشعري، أما إذا قصرّت هذه الموضوعية عن تحقيق ما أرمي إليه، فإن تجاوزها سيكون من مسلّمات هذه الدراسة.

وعلى العموم، فإننا يمكن أن نلمح تراجعاً نسبياً عن بعض أطروحات الأسلوبية العاطفية، وبشكل خاص لدى ريفاتير نفسه «فمنذ سنوات قليلة كفَّ مايكل ريفاتير ـ مؤسّس المقترب ـ عن التوسُّع (. . .) في معتقدات الأسلوبية العاطفية. وقد تضمَّنت الأعمال الحديثة في الأسلوب بضع إشارات إلى نظرية ريفاتير كما صيغت في مقالاته المبكِّرة. ومع ذلك فقد تجرَّدت أسس منظوره الموجّه إلى القارئ من تضمُّناتها السلوكية، . . .»[1].

---

(1) Taylor - Linguistic theory and structural stylistics - P. 85.

الفصل الأول

المستوى الصوتي
وتجلّيات التحليل الأسلوبي

«ومَن له أدنى بصيرة يعلم أن للألفاظ نغمة لذيذة كنغمة أوتار، وصوتاً منكراً كصوت حمار، وأن لها في الفم أيضاً حلاوة كحلاوة العسل، ومرارة كمرارة الحنظل، وهي على ذلك تجري مجرى النغمات والطعوم»

ابن الأثير

1 ـ خصائص البنية العروضية

نرمي في هذه المعالجة إلى استجلاء خصائص البنية العروضية عبر استكناه موسَّع للتمظهرات الإيقاعية التي تولِّدها الأوزان الشعرية المستخدَمة في مجموعة السياب «**أنشودة المطر**» موضوع الدراسة. وسنقوم بإجراء تشذيب ضروري قبل البدء باستكشاف إيقاعية الأوزان، إذ يطول هذا التشذيب عدداً قليلاً من قصائد «الأنشودة»، ومن ثم سنحاول بناء تصنيف للقصائد المتبقِّية على أُسس عروضية من أجل الوصول إلى نتائج تتعلق بطبيعة التشكُّل العروضي للشعر السيابي، ومن ثم يمكن توظيف هذه النتائج في التحليل الأسلوبي اللاحق لخصائص البنية الصوتية بشكل عام.

تتَألف مجموعة (أنشودة المطر) من (32) قصيدة، منها ثلاث قصائد طوال لن تندرج ضمن التحليل الأسلوبي الذي نزمع القيام به، لما لها من خصوصية مفارقة تجعلها تتَّخذ مظاهر أسلوبية خاصة بالقصائد الطويلة لدى السياب، الأمر الذي يجعلها تختلف عن تلك المظاهر التي تتَّخذها قصائد المجموعة الأخرى. ومن البيِّن أن البنى الأسلوبية في القصائد الثلاث الطوال متميِّزة عن البنى الأسلوبية في سائر قصائد «الأنشودة»، وأننا إذ نفترض هذه النتيجة على مستوى الحدس الشخصي، نعتقد بأن هذه النتيجة يمكن أن تكون قابلة للمناقشة، ولكن ليس إلى الحد الذي يكون فيه الحدس باطلاً، فالقصائد الطوال ـ بما هي طوال ـ تقتضي بنى أسلوبية ذات خصوصية تتأسس عليها (القصائد الطوال نفسها). ومن هنا، سيتم استبعاد القصائد المشهورة الآتية: (المومس العمياء)، (حفّار القبور)، (الأسلحة والأطفال)[*].

(*) وفي الحقيقة، فإن هذه القصائد الطوال لا تنتمي ـ في الأصل ـ إلى مجموعة (أنشودة المطر)، بل هي قصائد نُشرت مستقلة وأُعيد نشرها في (الأنشودة).

وللسبب نفسه تستبعد الدراسة قصيدتين عموديَّتين خالصتين هما: «مرثية الآلهة»، و«مرثية جيكور». ولهذا، فإن التحليل سيطول (27) قصيدة بعد استبعاد ثلاث قصائد طوال وقصيدتين عموديَّتين خالصتين.

يمكن أن تصنّف قصائد (الأنشودة) السبع والعشرين ـ كوصف أولي ـ على النحو الآتي:[2]

1 ـ تسع عشرة قصيدة حرة خالصة، بمعنى أنها لا تتضمن أي تداخل، لا على المستوى الوزني (تداخل البحور في القصيدة الواحدة)، ولا على المستوى الشكلي (تداخل الشعر الحر والشعر العمودي)، وسنسمّي ـ من الآن فصاعداً ـ التداخل الذي يحدث بين البحور في القصيدة الواحدة بأنه «مواشجة وزنية»، والتداخل الذي يحدث بين الشعر الحر والشعر العمودي في القصيدة الواحدة بأنه «مواشجة شكلية». وينبغي ـ هنا ـ أن نلاحظ أننا نستخدم مصطلح (الشعر الحر) جرياً على ما شاع من تسمية على هذا النمط من الشعر الذي انبثق في نهاية أربعينيات هذا القرن، على الرغم من الاختلاف القائم حول هذه التسمية من زاوية عدم مطابقة المصطلح لهذا النوع من الشعر. وعلى العموم، فهذه مشكلة لا يعنئ بها البحث الراهن.

إذن، ثمة تسع عشرة قصيدة حرة خالصة تتَّخذ أوزاناً مختلفة تتَّضح بالجدول الآتي:

(2) ثمة تصنيف أعدَّه د. رجاء عيد في كتابيه (الشعر والنغم) ـ دار الثقافة ـ القاهرة ـ 1975ـ ص 142، و (التجديد الموسيقي في الشعر العربي) ـ منشأة المعارف بالإسكندرية ـ د. ت .ـ ص 285. وهو تصنيف لا يخدم أهدافنا هنا في تحليل البنية العروضية لقصائد الأنشودة، فهو غير دقيق في النظر إلى القصائد من زاوية تداخُل الأوزان في القصيدة الواحدة، وتداخُل الشعر الحر والشعر العمودي في القصيدة الواحدة أيضاً. كما أنه لا يستثني القصائد الثلاث الطوال ولا القصيدتين العموديتين فهو ـ إذن ـ تصنيف معد لغرض خاص بالدكتور رجاء عيد، غرض ينشد الوصف العروضي في ذاته من دون أن يوظفه لأغراض أخرى أو يربطه بها.

جدول رقم (1)

ت	عنوان القصيدة	الوزن
1	غريب على الخليج	كامل
2	مرحى غيلان	كامل
3	أغنية في شهر آب	خبب
4	غارسيا لوركا	رجز
5	تعتيم	سريع
6	المخبر	كامل
7	عرس في القرية	متدارك
8	قافلة الضياع	كامل
9	يوم الطغاة الأخير	متقارب
10	إلى جميلة بوحيرد	سريع
11	رسالة من مقبرة	سريع
12	تموز جيكور	خبب
13	قارئ الدم	كامل
14	ثعلب الموت	خفيف
15	المبغى	سريع «في القصيدة بيت واحد فقط من الطويل وهي تتواشج قليلاً مع الرجز»
16	النهر والموت	رجز
17	أنشودة المطر	رجز
18	سربروس في بابل	رجز
19	مدينة بلا مطر	وافر

2 ـ أربع قصائد حرة ذات مواشجة وزنية ويمكن أيضاً إيضاحها بالجدول الآتي:

جدول رقم (2)

ت	عنوان القصيدة	الوزن وطبيعة المواشجة الوزنية
1	جيكور والمدينة	متقارب ـ رجز ـ متقارب
2	رؤيا في عام 1956	رمل ـ رجز ـ رمل ـ رجز ـ رمل ـ رجز ـ خبب ـ رمل ـ خبب ـ رجز
3	المسيح بعد الصلب	متدارك ـ خبب ـ متدارك
4	مدينة السندباد	رجز ـ متقارب ـ رجز

3 ـ أربع قصائد ذات مواشجة وزنية ومواشجة شكلية في آن واحد يوضحها الجدول الآتي. وتتألف أولى هذه القصائد من ثلاثة مقاطع منفصلة حسبما سيرد في الجدول نفسه.

جدول رقم (3)

ت	عنوان القصيدة	الوزن وطبيعة المواشجة
1	من رؤيا فوكاي: 1. هياي كونغاي كونغاي 2. تسديد الحساب 3. حقائق كالخيال	رجز (حر) ـ بسيط (عمودي) رجز (حر) بسيط (عمودي) بسيط (عمودي)
2	في المغرب العربي	وافر ـ رجز (سطر واحد) ـ وافر ـ رجز (ثلاثة أسطر)
3	العودة لجيكور	سريع (حر) ـ بسيط (عمودي) ـ سريع (حر)
4	بور سعيد	بسيط (عمودي) ـ بسيط (حر) ـ سريع (حر) ـ بسيط (حر) ـ بسيط (عمودي) ـ بسيط (حر) ـ سريع (حر) ـ بسيط (عمودي)

تبيِّن الجداول الثلاثة السابقة أن قصائد (الأنشودة) انقسمت على ثلاثة أنماط أولية. إذ يبيِّن الجدول الأول أن ثمة تسع عشرة قصيدة اتَّخذت نمط (الشعر الحر) الخالص من دون أن تكون هناك مواشجة وزنية أو مواشجة شكلية، في حين يبيِّن لنا الجدول الثاني أن هناك أربع قصائد حرة جرت فيها محاولة المواشجة بين الأوزان الشعرية. ويبيِّن الجدول الثالث أن ثمة أربع قصائد تمَّ فيها خلق مواشجة مزدوجة، على مستوى تداخُل الأوزان. وعلى مستوى تداخُل الشعر الحر مع الشعر العمودي (مواشجة وزنية وشكلية في آن واحد).

وبالنظر إلى تاريخ صدور (أنشودة المطر) في عام 1960 عن دار مجلة «شعر»، فإننا يمكن أن نزعم أنَّ تجربة الشعر الحر قد قطعت شوطاً كبيراً على كلا المستويين: الزمني والإبداعي. وبالنظر إلى أن السياب كان من أهم رواد حركة «الشعر الحر» وأكاد أقول إنه الشاعر الأهم، فإنه كان لا بد من أن تنصب محاولاته على إنضاج القصيدة الحرة مع عناية بسيطة ومحدودة بالشعر العمودي. ويوضح ذلك، أن ثمة قصيدتين عموديتين خالصتين في (الأنشودة) تم استبعادهما من التحليل. وإن ثمة مقاطع شعرية عمودية تداخلت مع مقاطع شعرية حرة في أربع قصائد فقط وضَّحها الجدول الثالث. ومن هنا نستنتج ـ بوضوح ـ أن الاحتفال بالشعر الحر بيِّن في قصائد الأنشودة من خلال وجود (23) قصيدة حرة خالصة متموضعة في الجدولين الأول والثاني. أما القصائد الأربع التي تضمَّنها الجدول الثالث فقد توفَّرت على بعض المقاطع من الشعر العمودي، ونسبة هذه المقاطع إلى سائر قصائد الأنشودة هي نسبة غير دالَّة على المستوى الإحصائي ومن ثم، فهي غير دالَّة فيما يتَّصل بإضفاء سمات أسلوبية معينة على النص الشعري لدى السياب. إذ ثمة مقطعان من الشعر العمودي في قصيدة (من رؤيا فوكاي) هما: المقطع الثاني (تسديد الحساب) والمقطع الثالث (حقائق كالخيال)، وثمة ثلاثة مقاطع في قصيدة (بور سعيد)، وإن ثمة مقطعين عموديين في قصيدة (في المغرب العربي)، ومقطعاً واحداً في قصيدة (العودة لجيكور)، ويصبح مجموع المقاطع من الشعر العمودي ثمانية مقاطع في ثلاث قصائد، وإذا شئنا أن نزيد إلى هذه المقاطع الثمانية القصيدتين العموديتين الخالصتين اللتين استثنيناهما من التحليل يصبح المجموع: قصيدتين وثمانية مقاطع، ومع هذه الزيادة، فإن النسبة تبقى غير دالَّة على المستوى الإحصائي الأسلوبي، فثمة قصيدتان عموديتان وثمانية مقاطع من الشعر العمودي بإزاء ثلاث

وعشرين قصيدة حرة خالصة. يتبيَّن ـ مما تقدَّم ـ أن البنية العروضية تتحدَّد ـ من جهة التعارض الشكلي بين الشعر الحر والشعر العمودي ـ بنظام ما سُمِّيَ بالشعر الحر من ناحية هيمنة هذا النظام على قصائد الأنشودة الأمر الذي ينذر ـ ليس فقط ـ ببنية عروضية جديدة، بل ببنية أسلوبية جديدة كذلك، وسيتَّضح ذلك في تحليل شكل القصيدة على أساس الأوزان الشعرية فيما يأتي من سطور.

ولمزيد من الإيضاح قد نضطر إلى أن نقلب نظام جدولة قصائد «الأنشودة» كما ورد في الجداول الثلاثة الآنفة الذكر. إذ سنجدولها على وفق الأوزان الشعرية، ومن ثم نحاول أن نؤسِّس استنتاجات من هذه الجدولة الجديدة:

جدول رقم (4)

أولاً ـ القصائد المتأسِّسة عروضياً على تفعيلة الرجز (مستفعلن) الخالصة أو المتواشجة وزنياً:

القصائد الخالصة

1 ـ غارسيا لوركا.
2 ـ تعتيم.
3 ـ النهر والموت.
4 ـ أنشودة المطر.
5 ـ سربروس في بابل.

القصائد ذات المواشجة الوزنية:

6 ـ جيكور والمدينة: رجز ومتقارب.
7 ـ رؤيا في عام 1956: رجز ورمل وخبب.
8 ـ مدينة السندباد: رجز ومتقارب.
9 ـ من رؤيا فوكاي: رجز (شعر حر) وبسيط (شعر عمودي).

جدول رقم (5)

ثانياً ـ القصائد المتأسِّسة عروضياً على تفعيلة الكامل (متفاعلن) بشكل خالص:
1 ـ غريب على الخليج.
2 ـ مرحى غيلان.
3 ـ المخبر.

4 ـ قافلة الضياع.
5 ـ قارئ الدم.

جدول رقم (6)

ثالثاً ـ القصائد المتأسِّسة عروضياً على تفعيلة المتدارك (فاعلن) والخبب (فعلن):

وينبغي ـ هنا ـ التنبيه على مسألة مهمة. فمن الشائع أن تفعيلة المتدارك هي (فاعلن)، بيد أن ثمة مَن يسمِّيه (الخبب)، وذلك إذا أصابه الخبن، أي إذا حذف الساكن الثاني في (فاعلن) لتصبح (فَعِلن)، أو إذا أصابه القطع أو التشعيث[*] ليصبح (فَعْلن).

والسياب ـ في استخدامه هاتين التفعيلتين ـ يفصل بينهما ويواشج في قصيدة واحدة، فهو ـ إذن ـ يستخدم تفعيلة (فاعلن) وسنلتزم بتسمية ما يتأسَّس على هذه التفعيلة بأنه من المتدارك، ويستخدم تفعيلة (فعلن) وسنلتزم بتسمية ما يتأسس عليها (الخبب):

1 ـ أغنية في شهر آب.	خبب
2 ـ عرس في القرية.	متدارك
3 ـ تموز جيكور.	خبب

القصيدتان ذواتا المواشجة الوزنية:

4 ـ رؤيا في عام 1956.	خبب ورمل ورجز
5 ـ المسيح بعد الصلب.	متدارك وخبب.

جدول رقم (7)

رابعاً ـ القصائد المتأسِّسة عروضياً على تفعصيلة المتقارب (فعولن):

1 ـ يوم الطغاة الأخير.

(*) يتفق مصطلحا القطع والتشعيث فيما يؤديان إليه، لكونها من علل النقص، فالقطع: هو حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله. أما التشعيث: فهو حذف أول أو ثاني الوتد المجموع.

قصيدتان ذواتا مواشجة وزنية:

2 ـ جيكور والمدينة. متقارب ورجز

3 ـ مدينة السندباد. متقارب ورجز

جدول رقم (8)

خامساً ـ القصائد المتأسِّسة عروضياً على وزن السريع:

1 ـ إلى جميلة بوحيرد.

2 ـ رسالة من مقبرة.

ـ قصائد متواشجة.

3 ـ العودة لجيكور. سريع (حر) وبسيط (عمودي)

4 ـ المبغى (سريع حر ـ بيت واحد من الطويل ـ أسطر قليلة من الرجز الحر)

5 ـ بور سعيد (سريع حر ـ بسيط حر وعمودي)

جدول رقم (9)

سادساً ـ القصائد ذات المواشجة الوزنية الشكلية المتأسِّسة عروضياً على وزن البسيط (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن):

1 ـ العودة لجيكور. بسيط (عمودي) وسريع (حر)

2 ـ من رؤيا فوكاي. بسيط (عمودي) ورجز (حر)

3 ـ بور سعيد. بسيط (حر وعمودي) وسريع (حر)

جدول رقم (10)

سابعاً ـ قصيدتان متأسِّستان عروضياً على تفعيلة الوافر (مفاعلتن):

1 ـ مدينة بلا مطر.

ـ قصيدة ذات مواشجة شكلية وزنية:

2 ـ في المغرب العربي. وافر (حر). وافر (عمودي). رجز (حر)

جدول رقم (11)

ثامناً ـ قصيدة ذات مواشجة وزنية متأسِّسة على تفعيلة الرمل (فاعلاتن):

1 ـ رؤيا في عام 1956. رمل ورجز وخبب.

جدول رقم (12)

تاسعاً ـ قصيدة متأسِّسة على وزن الخفيف.

1. ثعلب الموت.

لقد قسّمت الجداول من (1 ـ 3) قصائد الأنشودة على ثلاثة أنماط أولية، كان النمط المهيمن هو نمط الشعر الحر الذي بيّنه الجدول رقم (1). أما الجداول من (4ـ12)، فإنها تقسم قصائد الأنشودة بحسب أوزانها وبحسب المواشجة الشكلية اللتين تتضمّنهما القصيدة. وتبيّن الجداول الأخيرة أن ثمة تسع قصائد تنبني على تفعيلة الرجز، منها خمس قصائد حرة خالصة وأربع قصائد تتحقّق فيها مواشجة وزنية شكلية. ومن هنا، يتّضح أن البنية العروضية المهيمنة على قصائد الأنشودة هي بنية إيقاع الرجز سواء أكان توظيف تفعيلته توظيفاً خالصاً أم توظيفاً متواشجاً مع تفعيلات أخرى هي: تفعيلة المتقارب والرمل والخبب والبسيط. ويمكن أن نتعرّف من الجدولين (2 ـ 3) طبيعة المواشجة الوزنية والشكلية في القصائد المستندة إلى تفعيلة الرجز. إذ تبدأ قصيدة (جيكور والمدينة) بتفعيلة المتقارب ثم تنتقل إلى تفعيلة الرجز ثم تختتم بتفعيلة المتقارب. وتبدأ قصيدة (رؤيا في عام 1956) بسلسلة طويلة من الانتقالات الوزنية هي على الترتيب: رمل ـ رجز ـ رمل ـ رجز ـ رمل ـ رجز ـ خبب ـ رمل ـ خبب ـ رجز.

وتتّخذ هذه القصيدة الأخيرة سمة مهمة على المستوى الإيقاعي لسببين رئيسيين:

1 ـ كثرة المواشجة الوزنية، إذ ثمة تسع انتقالات وزنية.

2 ـ إنها تواشج بين ثلاثة أوزان وليس بين اثنين كما هو معهود في سائر قصائد الأنشودة، هذه الأوزان هي: الرمل والرجز والخبب.

أما قصيدة (مدينة السندباد)، فتبدأ بتفعيلة الرجز ثم تتحوّل إلى تفعيلة المتقارب لتنتهي بتفعيلة الرجز. وهي تشبه في نظامها العروضي المتواشج قصيدة (جيكور والمدينة)، إذ إن كلتيهما تبدآن بتفعيلة معينة ثم تتحوّلان إلى تفعيلة أخرى ثم تختتمان بالتفعيلة نفسها التي كانت تستند إليها القصيدة في البداية.

ومن جهة أخرى، تتحقّق في قصيدة (من رؤيا فوكاي) مواشجة وزنية شكلية في آن واحد. إذ تبدأ القصيدة بتفعيلة الرجز على نظام الشعر الحر في مقطعها الأول (هياي كونغاي كونغاي) ثم تنتقل إلى البحر البسيط في المقطعين التاليين: (تسديد الحساب) و(حقائق كالخيال).

ومن هنا، يتّضح أن البنية العروضية لقصائد تفعيلة الرجز تتّخذ المواشجة

بنوعيها الوزني والشكلي بوصفها (المواشجة) قانوناً إيقاعياً ينطبق ـ تقريباً ـ على نصف قصائد تفعيلة الرجز (ينظر الجدول رقم 4). فالمواشجة الوزنية الشكلية تضفي بُعداً نغمياً وذلك بوضع تفعيلات تضفي حركية على النص السيابي، وتنبثق هذه الحركية ـ بالضبط ـ من نقطة التحوُّل من وزن إلى وزن. وسوف توظّف هذه النتيجة في التحليلات اللاحقة على المستوى الصوتي حين تلتحم هذه التفعيلات النغمية مع أبعاد نغمية أخرى.

والآن، هل ينطبق قانون المواشجة الوزنية والشكلية على تفعيلة الكامل؟ يبيِّن الجدول رقم (5) أن تفعيلة الكامل تنبني عليها خمس قصائد من دون أية مواشجة وزنية أو شكلية. ولهذا تبقى قصائد هذه التفعيلة صافية من ناحيتين، فهي صافية من ناحية أنها لم تتضمَّن أية مواشجة وزنية، إذ بقيت متأسِّسة على تفعيلة واحدة (متفاعلن)، وهي صافية من ناحية أنها لم تزاوج بين نمطي الشعر (الحر والعمودي).

أما قصائد الجدول رقم (6)، فقد انبنت على تفعيلتي المتدارك (فاعلن) والخبب (فعلن)، ونحن نجد أن هناك مواشجةً في هذه القصائد على مستويين: فثمة مواشجة وزنية بين المتدارك والخبب في قصيدة (المسيح بعد الصلب) في ضوء نظرتنا إلى الوزنين السابقين بوصفهما وزنين متميِّزين ومختلفين يحقِّقان وحدة إيقاعية خاصة بكل وزن منهما. ومن جهة أخرى، نجد مواشجة وزنية بين الخبب والرمل والرجز في قصيدة (رؤيا في عام 1956).

وفي الجدول رقم (7) المتألِّف من ثلاث قصائد، نجد أن هناك قصيدتين تعتمدان نظام المواشجة الوزنية بين المتقارب والرجز. إذ تبدأ قصيدة (جيكور والمدينة) بالمتقارب ثم تنتقل إلى الرجز لتختتم بالمتقارب، وعلى العكس من ذلك تبدأ قصيدة (مدينة السندباد) بالرجز ثم تنتقل إلى المتقارب لتختتم بالرجز. وبمقابل ذلك، لا نجد في الجدول رقم (8) إلا قصيدتين تتوفَّران على مواشجة وزنية وشكلية في آن واحد، هما (العودة لجيكور) و(بور سعيد). إذ تبدأ القصيدة الأولى بالسريع (الحر) ثم تنتقل إلى البسيط (العمودي) لتختتم بالسريع (الحر). في حين تبدأ القصيدة الثانية (بور سعيد) بالبسيط (العمودي)، وتنتقل إلى البسيط(الحر)، ومن ثم إلى السريع (الحر)، ثم تنتقل إلى البسيط (الحر) ثم إلى البسيط (العمودي) ثم إلى البسيط (الحر) ثم إلى السريع (الحر) وأخيراً تنتقل إلى البسيط (العمودي).

وهنا تكتسي هذه القصيدة سمة خاصة لسببين اثنين:

1 ـ كثرة المواشجات الوزنية، إذ تتوفَّر على سبع انتقالات وزنية.

2 ـ إن طبيعة الانتقالات تزاوج بين الشعر الحر والشعر العمودي، فهي ـ إذن ـ ذات مواشجة شكلية.

ويحتل الجدول رقم (9) مكانة استثنائية بين الجداول الأخرى، إذ إن قصائده الثلاث كلها ذات مواشجة وزنية وشكلية، ولقد مرَّ ذِكر إحدى قصائده وهي (العودة لجيكور) في الجدول رقم (8)، وذلك لأن المواشجة الوزنية الشكلية قد حدثت بين السريع والبسيط. وبالنظر إلى أن قصائد الجدول رقم (8) تنبني على البسيط، فإن ما يتبقّى بعد استثناء قصيدة (العودة لجيكور) هو: قصيدة (من رؤيا فوكاي) التي تبدأ بالرجز (حر) وتنتهي بالبسيط (عمودي)، وقد مرَّ ذِكرها في الجدول رقم (4) نظراً لطبيعة المواشجة الوزنية والشكلية بين البسيط والرجز، وكذلك الأمر مع قصيدة (بور سعيد) التي مرَّ ذِكرها في الجدول رقم (8). توجد في الجدول رقم (10) قصيدتان على تفعيلة الوافر هما (في المغرب العربي) و(مدينة بلا مطر)، وقد تضمَّن هذا الجدول قصيدة ذات مواشجة وزنية وشكلية في آنٍ واحد، هي قصيدة (في المغرب العربي). ولقد مرَّ وصف قصيدة (رؤيا في عام 1956) في جدول رقم (4) وهي تتكرَّر في الجدول رقم (11) لغرض إحصائي، إذ إنها تتضمَّن مواشجة وزنية بين الرمل والرجز والخبب، ولهذا فنحن نفرد جدولاً خاصاً لما ينبني على تفعيلة (الرمل) وهي هنا قصيدة واحدة. وأخيراً، فإن ثمة قصيدة وحيدة تنبني على وزن الخفيف، وهي (ثعلب الموت).

وكنظرة إجمالية إلى الوصف السابق، نخلص إلى أن قصائد الأنشودة السبع والعشرين تهيمن عليها بنية عروضية خاصة وإذا ما شئنا التخصيص بشكل أدق، نجد أن ما يهيمن على قصائد الأنشودة إنما هو بُعد نغمي يشدِّد على تفعيلة الرجز سواء أكان ذلك قد تحقَّق بشكل خالص أو على هيأة مواشجة وزنية أو شكلية. والأرقام تشير إلى ذلك بوضوح، فثمة تسع قصائد تنبني على تفعيلة الرجز من بين سبع وعشرين قصيدة ولهذا دلالته الواضحة (ينظر الجدول رقم 4). ويعضد ما سبق، أن قصائد الأنشودة الأخرى لم تمتثل ـ بشكل كامل ـ إلى نظام الشعر العمودي، بل إنها اعتمدت نظام التفعيلة في الشعر الحر، ولكن من خلال المواشجة بين الأوزان، أو

بين شكل الشعر الحر وشكل الشعر العمودي، ولهذا فإنه يمكننا القول إن الهيمنة المذكورة آنفاً إنما هي هيمنة مطلقة، وإن وجود بضع مقاطع من الشعر العمودي لا يشكّل تأثيراً كبيراً على طبيعة البنية العروضية في قصائد الأنشودة بشكل عام.

ويخيَّل إليَّ أن طبيعة البنية العروضية لقصائد الأنشودة ستكون ذات أثر كبير على طبيعة تشكّل البنى الأسلوبية على المستوى الإيقاعي المنبث داخل اللغة الشعرية، لا سيما على مستوى التكرار الذي يتَّخذ أنماطاً متعدِّدة في النص الشعري السيابي، وهذا ما سنبحثه في الفقرة الآتية.

2 ـ خصائص البنية الصوتية

إن استثمار المستوى الصوتي بوصفه أحد مكوّنات النص الشعري لدى السياب لا يُعد أمراً خارجياً على الشعر سواء أكانت الدراسة تشدِّد على خصائص البنية العروضية أم على خصائص البنية الصوتية المنبثة في النص الشعري. وتتطلّع الدراسة الراهنة إلى التشديد على البنيتين معاً. بيد أن معالجة الصوت تحقِّق مقاربة ناجحة إذا ما استثمرت في ضوء علاقة الصوت بالدلالة. بمعنى أن دراسة الإمكانات الصوتية في الشعر إنما هي بحث في بنية صوتية ـ دلالية، ذلك أن ثمة علاقة أكيدة سنسعى إلى تبنِّيها بين مظاهر الدوال والدلالة العامة للنص. وعلى الرغم من أن هذا المبدأ يتنافى مع مبدأ اللسانيات القائل باعتباطية العلامة اللسانية، إلا أنه مبدأ لصيق بكل ممارسة شعرية، إذ تجنح الدوال في الشعر إلى التعليل، من دون أن تكون سلبية كما هي في اللغة الاتصالية، فتحاول أن تسوغ العلاقة بينها وبين الدلالة عبر الإيحاء المضمَّن فيها. ومن هنا، يمكن ربط التحليل الصوتي للشعر بالنظرية الفونيمية، إذ إن جوهر الفونيم هو اختلافه عن سلسلة الفونيمات في التأليف، ويأتي الشعر ليلغي هذا الجوهر، ويعمل ـ على العكس ـ على إلغاء الاختلاف وإيجاد تجانسات صوتية.

إن هذه الفكرة الشائعة لا تتم إلا عبر تفاعلها مع الدلالة، ولقد نبَّه الجرجاني على التفاعل حين قارب التجنيس فقال: «إن ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمر لم يتم إلا بنصرة المعنى»[1] وقال أيضاً: «وعلى الجملة فإنك لا تجد تجنيساً مقبولاً، ولا سجعاً حسناً، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه»[2]. كما نبَّه جان كوهن على ضرورة مقاربة ما سمَّاه بـ (النظم) الذي لا يُعد حلية زائدة أو

---

(1) الجرجاني، عبد القاهر ـ أسرار البلاغة ـ ص 8.

(2) المصدر نفسه ـ ص 10.

خارجية على الشعر، ولم ينظر إليه بوصفه متمركزاً في مستوى الصوت حسب بل نظر إليه على أنه بنية صوتية دلالية[1].

وعلى العموم، فإننا يمكن أن نبدأ الآن بتحليل أسلوبي للبنية الصوتية المنبثة في النص الشعري السيابي من خلال مجموعته «أنشودة المطر» التي تشدِّد الدراسة الراهنة عليها بشكل خاص. وسنجد لاحقاً صدى الأفكار السابقة وأفكاراً أخرى ستنبثق خلال التطبيق.

يتحقَّق التكرار ـ بوصفه بنية أسلوبية ـ على مستويات عدة، فثمة تكرار على المستوى الفونيمي، ويضفي هذا التكرار بُعداً نغمياً يُعد مكوّناً تتضمَّنه العناصر اللسانية، الأمر الذي يفضي إلى اكتساء هذه العناصر إيقاعاً خاصاً هو مكوّن ذاتي في اللغة ينبثق من طبيعة الفونيمات نفسها. ويمكن أن يتمثَّل التكرار الفونيمي بما سُمِّيَ بـ (الرمزية الصوتية) أو (المحاكاة الصوتية) التي تتأسَّس على علاقة بين البنية الصوتية للكلمة أو مجموعة من الفونيمات بصوت معيَّن تحاكيه البنية محاكاة مباشرة أو محاكاة غير مباشرة، وفي الحالة الأخيرة، تثير المحاكاة الصوتية تجربة غير صوتية، ومعنى هذا هو رصد العلاقة المتضمَّنة بين الشكل والدلالة. ويمكن أن يتحقَّق هذا الرصد على مستوى الفونيمات المتناثرة في السطر الشعري أو على مستوى الروي الذي هو ـ بمعنىً ما ـ استعادة للرنين، أي تكراراً لفونيم أو أكثر. وفي ضوء ما سبق يتَّضح التعارض ـ على مستوى المعالجة والهدف ـ بين التحليل الأسلوبي واللسانيات.

فعلى وفق المبدأ السوسيري الذي يقضي بتشكُّل اللغة طبقاً للتطابقات والاختلافات، تشكَّلت المناسبة بين الدوال والمدلولات بالنظر إلى أن للدوال المختلفة مدلولات مختلفة، وللدوال المؤتلفة مدلولات مؤتلفة. وإذا كان هذا المبدأ يفرض على اللغة إيجاد دوال مختلفة وكثيرة الأمر الذي لا تتوفَّر عليه، فهي بحكم هذا المبدأ ـ تتَّجه إلى مبدأ آخر، وهو ـ حسب أندريه مارتينه ـ مبدأ التمفصُل المزدوج الذي يتيح إمكانية بلورة دلالات غير محدودة عن طريق فونيمات محدودة، إذ لا تتجاوز هذه الأخيرة الأربعين فونيماً في اللغات المختلفة.

ولكي تتحاشى اللغةُ المجانسةَ الصوتيةَ التي تؤدي إلى قرابة دلالية، فإنها تعمد إلى استخدام مبدأ التعويض الذي يتجنَّب الألفاظ المتجانسة صوتياً كما يتجنَّب جمع

(1) ينظر ـ كوهن ـ بنية اللغة الشعرية ـ ص 52.

المشترك اللفظي. بيد أن القافية تحاول أن تناقض مبدأ التعويض، فتجمع الألفاظ المتجانسة صوتياً، ولكن هذه المجانسة الصوتية لا تؤدي إلى أية قرابة دلالية في حالة القافية، فهذه الأخيرة تقوم بقلب الموازاة الصوتية الدلالية(1).

إن الوزن والإيقاع يحقِّقان مماثلة وزنية ومماثلة إيقاعية، وهما معاً ـ يشيران إلى مماثلة معنوية، وبما أن المماثلة المعنوية غير موجودة في الشعر، فإن وظيفة الوزن والإيقاع تنحصر في خلخلة الموازاة الصوتية الدلالية(2). ولقد رأينا من قبل أن القافية تقوم ـ كذلك ـ بقلب الموازاة الصوتية الدلالية ومن هنا يصبح ثمة تقارُب بين وظيفة القافية ووظيفة الوزن والإيقاع بشكل عام.

ومن هنا سنحاول رصد التجانسات الصوتية في النص الشعري السيابي سواء أتحقَّق التجانس بين قافيتين أم أكثر، بيد أننا لن نلتزم ـ بشكل مطلق ـ بشرط الاختلاف الدلالي الذي يتمخَّض عن أي تجانس صوتي، بل سنلجأ على العكس إلى كشف التقارب الدلالي بين القوافي أو التجانسات الصوتية بشكل عام. وأعتقد بأنّ هذا الإجراء من بين الإجراءات المهمة التي ستكشف عن بنية أسلوبية خاصة بشعر السياب، ولهذا، لن نعد التقارب الدلالي أمراً زائداً إذا ما تحقَّق عبر تجانس صوتي معين، على الرغم من أننا نجد أصداء الفرضية المعاكسة عند جان كوهن وغيره مثل ليفن الذي يقول: «فالأداتان الشعريتان: القافية والجِناس إلخ. . . تتطلّبان كشرط ضروري تماثلاً صوتياً وحسب، ففي كل هذه الحالات يكون التماثل الدلالي زائداً»(3) وينبغي أن يلاحظ ـ هنا ـ أننا لا نتحدَّث عن تماثل دلالي بل عن تقارب معين ربما يكمن في جهة خفية يكشف عنها التحليل المنصب على التجانسات الصوتية لا سيما القافية. ولقد جرى التنبيه ـ سابقاً ـ على ضرورة الربط بين الصوت والدلالة في بعض أقوال الجرجاني وجان كوهن ـ وربما يحسن أن نتمثَّل تصوُّر كوهن للقافية، لأن «القافية ليس أداة، أو وسيلة تابعة لشيء آخر، بل هي عامل مستقل، صورة تُضاف إلى غيرها. وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى»(4).

---

(1) ينظر ـ كوهن ـ بنية اللغة الشعرية ـ ص 75 ـ 76.

(2) ينظر: المصدر نفسه ـ ص 89.

(3) ليفن ـ البنيات اللسانية في الشعر ـ ص 54.

(4) كوهن ـ بنية اللغة الشعرية ـ ص 74.

والآن، هل ستكون ستراتيجية التقفية في النص الشعري لدى السياب غير مؤدية إلى (قرابة) دلالية؟ أم أن ثمة ستراتيجيتين تتمثَّل الأولى في تحقيق هذه القرابة الدلالية، والثانية لا تحقِّق تلك القرابة، بل ربما تؤدي إلى تضاد من نوعٍ ما؟

إن رصد التجانس الصوتي بين قافيتين أو أكثر يبيِّن أن القوافي تكون ـ تارة ـ ذات قرابة دلالية، وفي الحقيقة، فإن هذه سمة أسلوبية جديرة بالاهتمام، وذلك لأن قوافي النص السيابي تصبح متأسِّسة على مبدأ المجانسة الصوتية والتقارب الدلالي، وحين يبدو هذا الأمر منسجماً مع المبدأ اللساني الذي يرمي إلى افتراض أن التماثلات الصوتية تؤدي إلى تماثلات دلالية، فإن التقارب الدلالي إنما هو فرض نظري يحاول التحليل أن يسنده، وإن اكتشاف هذا التقارب إنما هو اكتشاف نابع من تأمُّلات المحلِّل الأسلوبي، ومن هنا فإن منبعه الأصلي إنما هو ذهن المحلل وحدسه الشخصي بالدرجة الأولى، وليس ما هو متحقِّق فعلاً بين القوافي، ولهذا فإن الفرضية المضادة التي تقضي بتمخُّض الافتراق الدلالي عن التجانس الصوتي تجد تحقيقها في قوافٍ كثيرة في شعر السياب.

بيد أننا يمكن أن نجد على مستوى ضيِّق ـ أن ثمة قوافي تتحقَّق فيها القرابة الدلالية:

أتعلمين أيَّ حزنٍ يبعث المطر؟
وكيف تنشج المزاريبُ إذا انهمر؟
وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع؟
بلا انتهاءٍ كالدمِ المراقِ كالجياع؟

ـ أنشودة المطر ـ ص 476.

ينبني هذا المقطع على ازدواجٍ قافوي يتمثَّل في انتهاء السطرين الأول والثاني بصوت (الراء) مع تضمُّن الكلمتين لصوت (الميم). وبالنظر إلى التمثيلين الدلاليين اللذين يثيرانهما (المطر/انهمر) نلمح ذلك التقارب الدلالي الذي ينبثق منهما. ويبدو من الطريف القول إن هذا التقارب الدلالي إنما تحقَّق على صعيدين: يتمثَّل الأول في أن (المطر) يستدعي كلمة (انهمر) فالمطر يتحقَّق بالانهمار، ويتمثَّل الثاني في أن كلمة (انهمر) تتضمَّن كلمة (المطر) بصورة خفية، فالفعل (انهمر) يقتضي ضمناً فاعلاً، والفاعل ـ هنا ـ هو الضمير المستتر الذي يعود إلى (المطر). هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن تحوُّل القافية إلى صوت (العين) في السطرين الشعريين

الأخيرين، إنما يُعد كسراً للبنية الإيقاعية المتحقِّقة في (المطر/ انهمر) ـ وفي لحظة كسر الإيقاع، أي انتقاله من (الراء) إلى (العين) يتأسَّس انسجام جديد في (الضياع/ الجياع)، ومن الطريف أن الإيقاع الجديد لم يتأسَّس على التماثل الحاصل في تكرار صوت (العين) بل في تكرار المقطع الصوتي (ياع). ويمكن من جهة معينة ـ أن نرصد التقارب الدلالي بين (الضياع/ الجياع) عبر تلازُم تمثيليهما الدلاليين، فـ(الضياع) سمة ألصق بـ (الجياع)، و (الجياع) يفضي بهم جوعهم إلى الضياع. إذن بين (الضياع) و (الجياع) تلازُم ضروري، تلازُم يقوِّيه استدعاء أحدهما للآخر، أو إن أحدهما يكون نتيجة للآخر، وها هنا تنعقد الوشيجة بينهما فيظهران كلاً منسجماً الانسجام كله حتى يكادا أن ينصهرا في دلالة واحدة، هي دلالة الألم الممضّ الذي يشيعه المقطع بشكل عام. وحين نستقري مدى شيوع هذه الدلالة المنصهرة، هذا المكوّنْ الأسلوبي الذي يتألف ـ في الأصل ـ من عنصرين لسانيين، نجد أن استقراءنا يوصلنا إلى إلحاح معيَّن تمارسه النصوص الشعرية السيابية على هذه الدلالة، إذ نجد أن هذين العنصرين اللسانيين يتكرَّران في مقطع آخر في قصيدة أخرى:

وأمثِّل أمثِّل دور المحبِّ التعيس
ضاحكاً من جراحات قلبي الحزين
من هواي المضاع،
من قلوب الجياع

عرس في القرية، ص 347 ـ 348

ولا شك في أن هذا المقطع الشعري يشكِّل توازياً واضحاً مع مقطع (الأنشودة) السابق من ناحية دلالته العامة، دلالة الألم الممض الذي توحي به كلمات من قبيل (التعيس ـ جراحات ـ قلبي الحزين، وأخيراً: هواي المضاع ـ الجياع).

ومن جديد ينصهر هذان العنصران اللسانيان ليشكِّلا مكوّناً أسلوبياً مفترضاً من انصهار (المضاع ـ الجياع) اللذين يمارسان تكراراً دالّاً تتأسَّس عليه وظيفة جمالية تتمثَّل في هذا التأكيد أو التكريس للحس المأساوي عبر بنية لسانية لا تمثِّل تكراراً على مستوى القافية حسب: الضياع/ الجياع (الأنشودة) ـ المضاع/ الجياع (عرس في القرية) ـ بل إنها تدعم هذا التكرار بتكرار النسق اللساني ومكوّناته النحوية في:

من هواي المضاع
من قلوب الجياع

وليس هنا موضع تحليل هذه الخاصية الأسلوبية التي تستند إلى طبيعة التركيب اللساني.

والآن، فإن طبيعة الأصوات في مقطع (الأنشودة) لتوحي بالتأزُّم انسجاماً مع ما يتضمَّنه المقطع من دلالة، فالراء صوت مكرَّر وهو لا يحدث إلا بطرقات عدة يقوم بها طرف اللسان على حافة الحنك الأعلى، وما يمكن أن يستنبط من هذه السمة المخرجية للصوت هو محاولة للانفلات من هذا التأزُّم عبر خلق مماثلة صوتية ينتهي بها السطران الشعريان:

أتعلمين. . . المطر

وكيف تنشج. . . انهمر

ومما يعضد هذا الاستنتاج أن صوت الراء إنما هو من الأصوات الذلقة، «ويبدو أن كلمة (الذلاقة) هنا لا تعني أكثر من معناها الشائع المألوف وهو القدرة على الانطلاق في الكلام بالعربية دون تعثُّر أو تلعثُم، فذلاقة اللسان كما نعلم، جودة نطقه وانطلاقه في أثناء الكلام»[1].

ومن جهتنا يمكن أن نعضد هذا الاستنتاج، هذه المحاولة للانفلات من التأزُّم، بطبيعة البنية العروضية لهذا المقطع، إذ يبيِّن لنا الجدول رقم (1) أن قصيدة (أنشودة المطر) التي ينتمي إليها المقطع تتأسَّس عروضياً على تفعيلة الرجز (مستفعلن) من دون أي تداخُل وزني أو شكلي، وينبغي ملاحظة أن توظيف هذه التفعيلة قد خلف سمة جديدة للشعر الحر، سمة تتيح لنا ألاّ نسمِّيه كما سمَّاه أسلافنا القدماء بـ (حمار الشعراء) أو (مطية الشعراء) وذلك لقربه من النثر، فالجو الإيقاعي الذي تشيعه هذه التفعيلة في قصائد السياب بشكل خاص كان له الأثر في إعادة النظر بهذا الوزن (المضطهد). ولو تأمَّلنا السطرين الشعريَيْن من جديد:

أتعلمين أيَّ حزن يبعث المطر

وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر

لوجدنا أنهما يتأسَّسان على عدد متساوٍ من التفعيلات، الأمر الذي يشيع انسيابية معيَّنة تجد مداها الأقصى في الانطلاق بدءاً من ـ وليس انتهاءً بـ ـ صوت الروي

---

(1) أنيس، د. إبراهيم ـ الأصوات اللغوية ـ ص 109.

(الراء)، وها هنا تنقلب القيَم من وجهة نظري، فالشائع أن صوت الروي ينهي السطر الشعري على الصعيدين: النطقي والدلالي، وصحيح أن (الراء) تنهي السطر الشعري على الصعيد النطقي، ولكنه (الراء) بسمته الخاصة ـ (صوت مكرَّر ذلق) ـ لا ينهي السطر الشعري على الصعيد الدلالي، إذ يمكن أن نستوحي من طبيعته بُعداً دلالياً مسكوتاً عنه، إنه محاولة الانطلاق. بيد أن هذا الانطلاق ينكسر ـ مرة أخرى ـ بتحوُّل القافية من الراء إلى العين، ليعود جو التأزُّم مرة أخرى، ويتحقَّق ههنا ما سمّاه ريفاتير بـ (السياق الأسلوبي) الذي سنعود إليه في تحليل لاحق.

وهكذا يصبح لدينا ـ من خلال النص السيابي ـ تصوُّر جديد للقافية التي لا يمكن أن تختم السطر الشعري على المستوى الدلالي، أعني على مستوى البنية الأسلوبية المتمخِّضة عن علاقة الصوت بالدلالة. إن هذا التصوُّر يتميَّز من تصوُّر آخر كان قد نبَّه عليه كوهن حين قال: «ليست القافية هي التي تحدِّد نهاية البيت، بل نهاية البيت هي التي تحدِّد القافية، فهي في حد ذاتها، ليست عاجزة عن إنهاء البيت وحسب، بل إنها لا تكتسب صفتها إلا بوقوع النبر عليها. ونضيف إلى ذلك: أن تتبع بوقفة»[(1)]، والوقفة العروضية لدى كوهن هي «الدلالة على أن الوزن قد امتلأ والبيت قد انتهى، وعليه فليست للوقفة هنا قيمة دلالية»[(2)]، «ويجد المتكلِّم من الطبيعي أن يوقع الوقفة الصوتية على الوقفة المعنوية، وتأخذ الوقفة في هذه الحالة معنى محدداً: إنها تسجِّل الاستقلال الدلالي للوحدات التي تفصل بينها»[(3)].

هكذا يشترط كوهن النبر والوقفة لنهاية البيت، الأمر الذي لم نشترطه في ما سبق من تحليل، والخلاصة هي إن ختام السطر الشعري لا يتحدَّد بامتلاء الوزن ولا بصوت الروي، فمن المعروف إن عدد التفعيلات في الشعر الحر غير محدَّد، كما أن طبيعة الصوت يمكن أن توحي بعدم استقلال الدلالة حالما ينتهي السطر بالقافية، بل إن لطبيعة اختتام السطر الشعري في النص السيابي سمة أخرى تناقض مفهوم الوقفة الذي قدَّمه كوهن، بالنظر إلى أن ثمة تطابُقاً بين الوقفة الصوتية والوقفة المعنوية من أجل ضمان استقلال دلالي للسطر، إذ سنرى فيما بعد أن نهايات الأسطر الشعرية في

---

(1) كوهن ـ بنية اللغة الشعرية ـ ص 74.

(2) المصدر نفسه ـ ص 57.

(3) المصدر نفسه ـ ص 55.

النص السيابي كثيراً ما تتواشج مع ما يليها من أسطر شعرية لتحقِّق بذلك ما سُمِّيَ بـ(التضمين) حسب المصطلح القديم.

لقد بيَّن التحليل السابق طبيعة التقارب الدلالي بين قوافي النص السيابي، بيد أن ذلك التقارب كان من درجة معينة لا تتيح إمكانية استبدال قافية بأخرى. وفي نطاق ضيق، يمكن أن نعثر على قافيتين يمكن استبدال إحداهما بالأخرى. ولا شك في أن طبيعة تكوُّن القافية واندراجها ضمن كلمة معينة إنما يعود إلى مبدأ الاختيار choice بوصفه مبدأ أسلوبياً، إذ إن الشاعر يلجأ ـ ضرورة ـ إلى اختيار إحدى الإمكانيات، أي اختيار إحدى الكلمات من ذخيرته اللسانية شريطة أن يحقِّق هذا الاختيار سمة أسلوبية، فلنتأمَّل السطرين الشعريين الآتيين:

لنا الكوكب الطالع

وصبح الغد الساطع

يوم الطغاة الأخير ـ ص 377

نلاحظ ـ طبقاً لمبدأ الاختيار الأسلوبي ـ أن الاختيار لم يجرِ على واحدة من الإمكانيات، بل تعدَّى ذلك إلى أن يتحقَّق في إمكانيتين في آنٍ واحد، ولهذا تبدو كلمتا (الطالع ـ الساطع) ذواتي تقارب دلالي سافر حتى ليمكننا استبدال إحداهما بالأخرى ليكون السطران الشعريان كالآتي:

لنا الكوكب الساطع

وصبح الغد الطالع

بيد أننا نجزم أن مثل هذا النظام من التقفية إنما هو نظام نادر جداً، ذلك أن أغلب قوافي النص السيابي لا يتحقَّق فيها مثل هذا الاختيار، وهي قليلة فيما يتصل بتحقيق تقارب دلالي بين القوافي، وأن أغلبها يُبنى على مبدأ المجانسة الصوتية والافتراق الدلالي.

ويمكن أن نضيف إلى ما سبق من نظام تقفية نادر، ذلك النظام الذي يخلق مطابقة صوتية تامة كما في (الممدود/ الدود) و (الواري/ أغواري):

- في ليل الطين الممدود

لن ينبض قلبي كاللحن

في الأوتار
لن يخفق فيه سوى الدود

تموز جيكور ـ ص 412

- من جرحي الواري،
من كل أغواري

العودة لجيكور ـ ص 426

وجرياً مع ما ذُكر من نظام تقفية نادر، يمكن أن نشير إلى نمط معيَّن من التوزيع الفونيمي الذي يتخلَّل السطر الشعري على نحو منتظم:

- وسِار صِغار بابل يحملون سِلال صِبار

مدينة بلا مطر ـ ص 489

إن نتيجة استقرائية تدلّنا على ندرة مثل هذا التوزيع الفونيمي المنتظم الذي يتيح تكرار فونيمين (السين، والصاد) في أول كلمتين من السطر الشعري وفي آخر كلمتين منه، ليتيح ـ في الأخير ـ خلق بنية إيقاعية متميِّزة تنبني على التكرار الفونيمي المنتظم.

بيد أننا يمكن أن نلمح نظام تقفية يقوم على التجانس الصوتي الذي تؤدِّيه اللواحق الضميرية، ولنتأمَّل الأسطر الشعرية الآتية:

1 ـ أعاد اليوم، كي يقتصَّ من أنّا دحرناه؟
2 ـ وإنَّ الله باقٍ في قرانا، ما قتلناه؟
3 ـ ولا من جوعنا يوماً أكلناه؟
4 ـ ولا بالمال بعناه ـ
5 ـ كما باعوا
6 ـ إلههم الذي صنعوه من ذهب كدحناه؟
7 ـ كما أكلوه إذْ جاعوا ـ
8 ـ إلههم الذي من خبزنا الدامي جبلناه؟

في المغرب العربي ـ ص 399ـ400

تتأسس قوافي المقطع السابق على لاحقتين ضميريتين، الأولى ضمير الرفع (نا) والثانية ضمير النصب (الهاء). ويمكن أن نقول إن القوافي تتأسس على المقطع (ناه)

في ثلاث منها (دحرناه ـ بعناه ـ كدحناه) أما القوافي الثلاث الأخرى فيلتحق بها صوت اللام (قتلناه ـ أكلناه ـ جبلناه). ولو شئنا محاولة تأسيس تقارب دلالي بين القوافي الآنفة الذكر لاستدعى ذلك منه شيئاً من (المناورة)، ولكنها مناورة تؤدي إلى كشف السمة الأسلوبية التي تضطلع بها هذه القوافي. إذ يمكننا أن نلمح أن اللاحقتين الضميرتين (ناه) ترتبط ـ في الأسطر الثلاثة الأولى ـ بأفعال ماضية هي (دحر ـ قتل ـ أكل)، وبالنظر إلى أن هذه الأفعال ترتبط بفاعل واحد ومفعول به واحد، فإن التقارب الدلالي يتضح من ناحية أنها كلها تدل على محاولة النفي أو التغييب. وعلى الرغم من ذلك، فإن للتحليل الأسلوبي لهذه القوافي بشكل خاص زاوية نظر أخرى، إذ يمكن القيام بمعالجة تفصل بين (النون) في (ناه)، وبين ألف المد والهاء. ولا يخفى أن هذا الفصل إنما ينافي الفصل بين اللاحقتين الضميريتين اللتين ينبغي أن تكونا كالآتي: (نا) و (الهاء)، ونحن لا يعنينا هذا الفصل لا من قريب ولا من بعيد. إذ إننا نسعى إلى غايات خاصة في التحليل الأسلوبي، وتتضح هذه الغايات في أن الفصل الذي نقيمه في (ناه) إلى (ن) و (آه)، يبيِّن لنا الصلة العفوية ـ لهذا الفصل الخاص بين اللاحقتين الضميريتين ـ بين ما توحي به بنيتها المحاكاتية من دلالة تنبثق من الصوت وطبيعته لتوحي بتجربة غير صوتية تربط بين دلالة التغييب التي تنوء بها الأفعال الماضية (دحر ـ قتل ـ أكل) وصوت (النون) المتسرِّب عبر الأنف، إذ يحدث حفيفاً خفيفاً، ومن المدهش ملاحظة أن الأسطر الشعرية الثلاثة الأولى تهيِّئ لصوت (النون) القافوي صوتين من (النون) أخريين وينتظم هذان الصوتان الأسطر الثلاثة بالتساوي، ففي السطر الأول نلمح النونين في (أنّا)، ويتَّضح ذلك بالكتابة العروضية الآتية (أننا)، وفي السطر الثاني نلمح النونين في (باقٍ) (عروضياً: باقن) وفي (قرانا)، وفي السطر الثالث نلمح النونين في (جوعنا) و (يوماً) (عروضياً: يومن)، ويمكن إضافة السطرين الأخيرين من المقطع، في السطر السادس نلمح النونين في (صَنعوه) و (ذهبٍ) (عروضياً: ذهبن)، وفي السطر الثامن نلمح النونين في (من) و (خبزنا). إن صوت (النون) المتكرِّر يولد حفيفاً واطئاً يتصاعد شيئاً فشيئاً مع الهاء في (آه) حسب فصلنا الخاص بين اللاحقتين الضميريتين، ومن الشائع أن (الهاء) تنطوي على حفيف عالٍ، ومع ملاحظة أن فصلنا الخاص بين اللاحقتين الضميريتين يكوِّن عنصراً صوتياً هو (آه) يوحي بالتوجُّع لينسجم ـ في الأخير ـ بدلالة الأفعال الماضية التي تلتصق بها أصوات القوافي،

وتتَّحد هذه الدلالات الصوتية مع خصائص البنية العروضية التي وضَّحناها سابقاً، إذ إن المقطع السابق ينتمي إلى قصيدة (في المغرب العربي) التي تتمتع بخصوصية عروضية بيَّنها الجدولان (3) و (10)، فهي ذات مواشجة شكلية وزنية، وترتكز على تفعيلة الوافر في أغلبها، وترتكز ـ على نحو ضيِّق ـ على تفعيلة الرجز. وفيما يتصل بالمقطع المحلل ـ فإنه يأتي بعد مقطع عمودي يبدأ بـ:

ـ أغار من الظلام على قرانا

فأحرقهن سرب من جراد

ولقد ذكرنا أن نظام كتابة المقطع الشعري العمودي اتَّخذ صيغة الأسطر، الأمر الذي أدَّى ـ تقريباً ـ إلى تمييع الحدود بين الشعر العمودي والشعر الحر، أي تمييع الحدود بين المقطع المحلل والمقطع الذي سبقه، ولهذا فنحن لا نكاد نحس بهذا التحوُّل، وحينئذٍ يبقى الانسجام متحقِّقاً فيما حلَّلنا من أسطر شعرية لاحقة للأبيات الشعرية العمودية، وتدلّنا المعالجة الإحصائية على نتيجة طريفة تتعلق بالطبيعة الإيقاعية التي تتمخَّض عن التفعيلة الأساسية (الوافر) التي ترتكز عليها قصيدة (في المغرب العربي). فالنظرة السطحية تبيِّن أنها تتأسس على تفعيلة الوافر التي هي ـ في الأصل ـ (مفاعلَتن)، وتتحول هذه التفعيلة إلى (مفاعلْتن) إذا أصابها العصب، وفي الحقيقة، فإن (مفاعلْتن) تعادل (مفاعيلن). وهذه التفعيلة الأخيرة إنما هي تفعيلة الهزج الأساسية. وبالنظر إلى أن قصيدة (في المغرب العربي) إنما هي قصيدة من الشعر الحر، إذ لا تعتمد النظام العروضي للبحر الوافر كما استنبطه الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 175هـ)، بل تستمد التفعيلة الأساسية لبحر الوافر (مفاعلتن) لتنبني عليها القصيدة عبر تغيُّر أعداد هذه التفعيلة من سطر شعري إلى آخر. ومن ثم فإن البنية العروضية لا تتحدد بكون القصيدة ترتكز على تفعيله الوافر، بل إن الذي يحدِّدها هو الفحص الدقيق لهذه التفعيلة والتغيُّرات التي تطرأ عليها، وهكذا يمكن للمعالجة الإحصائية أن تفتح أعيننا على حقيقة خفية، إذ يبلغ عدد تفعيلات الوافر الأصلية (مفاعلَتن) ما يقارب (96) تفعيلة بمقابل (201) تفعيلة أصابها العصب لتكون (مفاعلْتن) أي لتكون (مفاعيلن)، ومن هنا فإن شيوع (مفاعيلن) وهيمنتها على النص الشعري (في المغرب العربي) هو الذي يحدِّد بنيتها العروضية، وبالنظر إلى أن (مفاعيلن) هي تفعيلة بحر الهزج الأساسية، فإن البنية العروضية لهذه القصيدة هي ـ بالضبط ـ بنية هزجية، وهكذا يبيّن لنا الفحص الدقيق أنّ البعد النغمي لا

يستنبط بالخضوع للقانون العروضي الذي يهب القصيدة تصنيفها الرسمي عن طريق مبدأ صارم، بل إننا يمكن أن نعدل من هذا المبدأ من أجل الوصول إلى حقيقة معينة، وإنْ تعارض هذا الكشف مع صرامة المبدأ، فقصيدة (في المغرب العربي) تنتمي ـ رسمياً ـ إلى بحر الوافر، بيد أنها تنتمي نغمياً ـ إلى بحر الهزج. ومن ثم، فإن ما توحي به قوافي الأسطر الشعرية الحرة تشكُل كلاً منسجماً يحقِّق غاياتنا من البحث في الانسجام بين القوافي من خلال ما تحقِّقه من إيحاءات دلالية تخدم ـ في النهاية ـ بنية أسلوبية خاصة يتميَّز بها النص الشعري السيابي، الأمر الذي يفضي إلى توسيع دائرة الوظائف التي تناط بالقافية في ضوء علاقتها بالدلالة من دون أن تقتصر (القافية) على الوظيفة الزخرفية فقط. ومرة أخرى يبيِّن لنا الجدولان (3) و (10) أن قصيدة (في المغرب العربي) ذات مواشجة شكلية وزنية، ولكن المواشجة الوزنية لم تحدث إلا في نطاق ضيق جداً فالمواشجات الوزنية التي اعتدناها في نصوص السياب كانت تهيِّئ توازناً معيناً بين مقاطع النص، أما في قصيدة (في المغرب العربي)، فإنها تنبني على تفعيلة الوافر مع مواشجة مع تفعيلة الرجز تمتد إلى أربعة أسطر فقط. ولقد أثارت القصيدة عندما نُشرت لأول مرة في مجلة (الآداب)(*) ردود أفعال كل من صلاح عبد الصبور الذي حاول أن يضفي عليها طابعاً إسلامياً وأن يكشف عن الأخطاء الوزنية التي تتضمَّنها القصيدة في رأيه، وناجي علوش الذي دافع عن القصيدة وأضفى عليها طابعاً قومياً. وأخيراً رد السياب ليعضد الطابع القومي للقصيدة، ويوضح طبيعة الانتقالات الوزنية وليس الخلل الوزني يقول:

«ولا أنكر وجود نشاز في الانتقال من الهزج(**) إلى الرجز، ولكنه نشاز مقصود يتطلَّبه المعنى. ولم يحدث هذا إلا في موضعين من القصيدة:

1 ـ حين يحار الشخص المتكلِّم في القصيدة: «أحي هو أم ميِّت فما يكفيه أن يرى ظلاً له على الرمال» ـ وقد فقد بحر الرجز هنا موسيقاه الراقصة المعهودة، حتى أصبح كظل باهت من ذلك البحر النابض بالحياة.

2 ـ حين يقف أمام قبر الإله وقد غشى على النهار «ظل لألف حربة وفيل، ولون

(*) ينظر: مجلة الآداب ـ عدد آذار 1956ـ ص 6.

(**) نلاحظ أن السياب يرى أن القصيدة تنبني على تفعيلة الوافر، بيد أن وزنها القاعدي هو الهزج لقرب الوزنين من بعضهما البعض، وهذه إشارة تدعم تحليلنا الذي أفضى إلى أن قصيدة (في المغرب العربي) ذات بنية إيقاعية هزجية.

أبرهه، وما عكسته منه يد الدليل، والكعبة المحزونة المشوَّهة «فالموسيقى هنا مضعضعة مفكَّكة، توحي إلينا بمنظر الكعبة وقد هجم عليها الأحباش فقوَّضوا أحجارها (رمزاً لهجوم الفرنسيين على المغرب العربي)»[1]

من الواضح إن التحليل الأسلوبي للإمكانيات الصوتية المتجسِّدة في النص السيابي كان قد حدد هدفه في كشف العلاقات بين الصوت والدلالة، وهذا الإجراء يجد استناده النظري في كتابات عبدالقاهر الجرجاني كما أوضحنه في البداية حين أكد أن «فضيلة» الصوت لا تتم إلا «بنصرة المعنى».

وعلى الشاكلة نفسها ـ تابعت النظرية النقدية الحديثة هذا الإجراء بوصفه إجراء ملزماً لكل تحليل أسلوبي طموح. ومن جديد أكَّد ياكوبسون أنه «على الرغم من أن تصريف القافية يعتمد التكرار المنتظم للأصوات أو مجموعة من الأصوات المتماثلة فإنه من قبيل المبالغة في التبسيط تناول القافية من الزاوية الصوتية وحدها. والقافية تقتضي بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها»[2] ومن الواضح إن التحليل الأسلوبي لم يشدِّد على القافية وعلاقاتها الدلالية حسب، بل تعدَّى ذلك إلى فحص طبيعة الأصوات التي تعضد القافية في الأسطر الشعرية المحلّلة. ولقد وجدنا أن تكرار الخاصية الصوتية في النص السيابي تعتمد التنويع من أجل تجنُّب الرتابة التي طالما أدعيت في النص الشعري لدى السياب، ونأمل أن يكون التحليل السابق وما سيليه من تحليلات بمثابة دحض لتلك الفرضية التي تزعم أن التجديد الموسيقي في الشعر الحر إنما بقي أسيراً ـ إلى حد ما ـ للنظام الخليلي في العروض. وبهذا، نجد أن الأنظمة الإيقاعية في النص السيابي لا تستند إلى الوزن حسب، بل إلى نظام ستخفٍ يكمُن في مجموعة من التجانسات الصوتية والدلالية في آنٍ واحد، وأن هذه التجانسات تشكِّل ـ بحد ذاتها ـ استقلالاً عن البنية العروضية المتعالية، وإن كانت هذه الأخيرة تعضد الموسيقى المنبثة في النص الشعري بطريقة أو بأخرى.

إذن، فتكرار الخاصية الصوتية يعتمد التنويع، ولهذا لا نستطيع أن ندَّعي أن النص السيابي تضعف مقوّماته الأسلوبية عبر هذا التكرار، وذلك لأن التكرار ـ بحد ذاته ـ إذا ما انصب على بنية معينة إنما يضعف مقوّماتها الأسلوبية ويفقدها ـ في الأخير ـ شحنتها التأثيرية تدريجياً، والتنويع في التكرار يجعل النص السيابي ينفلت

(1) مجلة الآداب ـ ع 6 حزيران ـ السنة 1956ـ ص 74.

(2) كوهن ـ بنية اللغة الشعرية ـ ص 209.

من أسار هذه النتيجة. ونحن ـ في تحليلنا ـ إنما كنا نتتبَّع تلك الشحنات التأثيرية في الأسطر الشعرية، وإذا كان هذا التتبُّع يعتمد الحدس الشخصي، فإننا لا نبقي هذا التتبُّع لاحقاً في نطاق الحدس، إذ ننتقل حالاً إلى دراسة خصائص هذا الشحن التأثيري في البنى اللسانية. ومن هنا، يمكن أن ندلِّل ـ الآن ـ على نمط من الاستخدام استثمر فيه النص خصائص جديدة تضطلع بها البنية الصوتية في الشعر:

1 ـ يا رفاقي سترنو إلينا نوار
2 ـ من عل في إحتقار.
3 ـ زهَّدَتْها بنا حفنة من نضار:
4 ـ خاتم أو سوار، وقصر مشيد

عرس في القرية ـ ص 345

يطفح السطر الشعري الأول بصوت (الراء)، وبالنظر إلى أن هذا المقطع ينبني ـ من ناحية القافية ـ على صوت (الراء)، فإن تكرار هذا الصوت في الكلمتين الأولى والثانية (رفاقي) (سترنو) من السطر الأول إنما يكون بمثابة تكريس بدئي للقافية أو إنه إيحاء بها. ويمكن أن نتلمَّس الصلة الدلالية بين قافيتين محدَّدتين، هما (نوار) و (نضار)، ومن النظرة الأولى، نلمح أن ما تختلف به هاتان القافيتان إنما يتموضع في الصوت الثاني من الكلمتين، فمكمَن الفرق هو صوت الواو في (نوار) وصوت الضاد في (نضار)، وإلا فإن سائر الأصوات الأخرى للكلمتين تتماثل بشكل تام:

نـ (و) ار
نـ (ضـ) ار

ومن النظرة الثانية للتمثيلين الدلاليين لهاتين الكلمتين نجد أنهما تدلان على معنى مشترك من جهة معينة، ذلك هو التنويه لا بضوء ما أو لمعان معين، وينبغي التنبيه على أن هذا الاستكشاف الدلالي إنما يستند إلى استثناء معنى معين لكلمة (نوار) كيما نصل إلى الغاية المتوخّاة من التحليل، فنحن نستثني الدلالة المتحوِّلة لـ(نوار) بوصفها تشير إلى اسم علم مؤنث، ونقارب الدلالة التي تحقِّق لنا هدفاً خاصاً هو تحقيق رؤية خاصة إلى القافيتين بوصفهما بنية صوتية ـ دلالية.

إن نظرة سطحية للسطر الشعري (4) تبيِّن أنه لا يحقِّق تماثلاً صوتياً مع ما سبقه على مستوى القافية، فهو ينتهي بصوت (الدال) في كلمة (مشيد)، الأمر الذي لا

يشير إلى مجانسة صوتية، بل يشير ـ على العكس ـ إلى منافرة صوتية، بيد أن الهدف من تناوُل هذا السطر الشعري هو إنه يحقق مماثلة صوتية ولكن لا على صعيد القافية، بل على صعيد ما يسمى بالقافية الداخلية التي تتحقَّق في كلمة (سوار)، ومن هنا يمكن أن يندرج هذا السطر الشعري في التحليل السابق نظراً للوشائج التي تربطه بما يسبقه من سطر شعري، وهكذا ـ ولأغراض إجرائية ـ يمكن كتابة السطرين الشعريين (3) و (4) كالآتي:

3 ـ زَهَّدَتْها بنا حفنة من نضار:

4 ـ خاتمٌ أو سوار

وهكذا تنكشف الوشيجة الدلالية بين (نضار) و (سوار)، وذلك لأن (نضار) إنما هو أحد متضمِّنات (سوار) أو أنَّ (سوار) شكل واحد من أشكال (نضار) إلى الحد الذي يمكّننا من القول إن هذه الوشيجة الدلالية تتيح إمكانية إجراء تعديل نحوي على السطر الشعري (4)، فهو ـ في القصيدة ـ اتَّخذ محلاً إعرابياً ثابتاً هو (الرفع) وتدل عليه علامة الضمة المثبتة في القصيدة:

4 ـ خاتمٌ أو سوار

في حين يمكن استبدال علامة الرفع بعلامة الكسرة طبقاً للوشيجة الدلالية المستكشَفة في التحليل، وذلك لأنه من الممكن جعل (خاتم أو سوار) بمثابة بدل من (نضار)، وهو ـ تحديداً ـ بدل جزء من كل، فيكون السطر الشعري على النحو الآتي:

4 ـ خاتمٍ أو سوار

وعلى العموم، فإن البنية الصوتية لهذا المقطع يمكن أن تندغم بخصائص البنية العروضية. ويبيِّن لنا الجدول رقم (1) أن قصيدة (عرس في القرية) هي قصيدة حرة خالصة لا تتضمن أية مواشجة وزنية أو شكلية، وهي تنبني على تفعيلة المتدارك (فاعلن)، وقد قلنا ـ فيما سبق ـ إن صوت (الراء) الذي يمثِّل (الروي) لقصيدة (عرس في القرية) إنما هو صوت مكرَّر يستدعي الانطلاق والحركية، ولهذا يتولد لدينا انسجام بين هذه السمة الأسلوبية والسمة الأسلوبية التي تتضمَّنها تفعيلة المتدارك (فاعلن)، فهي ـ كذلك ـ توحي بالحركة والانطلاق، بهذا الجو اللاهث من تتابُع التفعيلات.

ونحن نفترض هذا الانسجام بين خصائص البنية الصوتية الكامنة في النص

الشعري (عرس في القرية) والمتمثلة في التحليل المنصب على صوت (الراء)، وخصائص بنيتها العروضية على أساس أن صوت (الراء) هو الصوت المهيمن في النص كله، فقصيدة (عرس في القرية) تتألف من (68) سطراً شعرياً، ومن بين هذه الأسطر ثمة (22) سطراً شعرياً يمثل صوت (الراء) رويها الأكيد، فالنسبة ـ إذن ـ تقارب 3/1 من مجموع الأسطر الشعرية. ولنا أن نقول ـ هنا ـ إن هذا الانسجام بين خصائص البنية العروضية وخصائص البنية الصوتية الداخلية إنما هو افتراض قابل للتفنيد إذا ما نظرنا إلى خصائص البنية العروضية من زاوية أخرى، إذا ما نظرنا ـ بشكل خاص ـ إلى طبيعة تفعيلة المتدارك (فاعلن)، فهذه التفعيلة اللاهثة يمكن أن يحد من جموحها لتكون تفعيلة رخيَّة هادئة وذلك بتناسي سببها الخفيف (فا) ومحاولة قراءة النص إبتداء من (الوتد المجموع) (علن)، وبهذا الإجراء إنما نحوّل تفعيلة المتدارك إلى تفعيلة المتقارب، لتصبح (فاعلن) (فعولن)، وفي الحقيقة، فلسنا الذين نقوم بهذا التحويل، إن طبيعة تفعيلة المتدارك هي التي تقبل مثل هذا التحويل، وليس من قبيل المصادفة أن سُمِّيَ وزن المتدارك بـ ((الشقيق لأنه أخو المتقارب إذ إنّ كل واحد منهما مكوَّن من سبب خفيف ـ ووتد مجموع))[1].

وعلى العموم، فإن البنية الصوتية ـ الدلالية المتمخضة عن تكرار الكلمتين (نوار) و (نضار) المذكورتين آنفاً، كانت لها تهيئة يبيِّنها المسح البصري للنص ككل، إذْ تستهل القصيدة بالسطر الشعري الآتي:

مثلما تنفض الريح ذر النضار

عرس في القرية ـ 344

ويمثِّل هذا الاستهلال إيذاناً بالكيفية التي ستتشكَّل ـ في ضوئها ـ البنية الصوتية للقصيدة، فثمة ـ من جهة أولى ـ تحديد للقافية (الراء) التي سيكون تكرارها مشيراً إلى دلالة محدَّدة تتمثل في محاولة إيجاد توازن بين الأسى الطاغي في القصيدة وتخفيف حدّة هذا الأسى في النفس سواء أكانت نفس السياب أو نفس القارئ. وهنا ـ بالضبط ـ نعثر على ذلك التضاد الصارخ بين دلالة القصيدة العامة وبين عنوانها (عرس في القرية)[*]. ومن جهة ثانية، ثمة تكرار لصوت (الراء) في السطر الشعري

(1) الهاشمي، أحمد ـ ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ـ ص 97.

(*) ستكون ثمة معالجة لهذه الناحية في دراسة المستوى التركيبي. ينظر الفصل الثاني ص 155 وفي دراسة المستوى الدلالي ـ ينظر الفصل الثالث ص 207.

الاستهلالي نفسه، إذ يتكرر في ثلاث كلمات من السطر ذي الكلمات الخمس، إذ يتكرر صوت الراء ـ تحديداً ـ في (الريح) (ذر) (النضار)، وإن هذا التكرار ليعضد دلالة الصوت في القصيدة، أعني إيجاد ذلك التوازن بين ما يشيع في القصيدة من حس وما يشيع في النفس على أثر ذلك. وفضلاً عن ذلك، فإن كلمة (نوار) تتكرَّر هي الأخرى ـ قبل المقطع المحلل آنفاً:

- يا رفاقي

إذ نجد تكرار كلمة (نوار) مرتين في سطر شعري واحد:

- منشدات: «نوار، اهنئ يا نوار»

عرس في القرية ـ ص 345

ويمثّل هذا السطر مع السطر الاستهلالي التهيئة لكيفية تشكُّل القصيدة إيقاعياً، وبالفعل، فإن إيذان السطر الاستهلالي وتهيئة السطر السابق يجعلان القصيدة تتشبَّع بصوت الراء (النسبة 1/3 من مجموع الأسطر الشعرية كما ذكرنا آنفاً على مستوى القافية)، وتتشبَّع كذلك بكلمتي (نضار) (نوار) فهما تردان قبل مقطع:

- يا رفاقي...

وتردان بعده كذلك في:

- أقفر الريف لما تولّت نوار
بالصبابات، يا حاملات الجرار
رُحْنَ واسألْنها: يا نوار

عرس في القرية ـ ص 346

وكذلك في:

- والهوى، يا نوار

عرس في القرية ـ ص 347

وكذلك في:

- من أباريق مجهولة من نضار

عرس في القرية ـ ص 347

لقد قلنا ـ فيما سبق ـ إن قصيدة (عرس في القرية)، تطفح بصوت الراء، ولقد

استخلصنا من ذلك أن النص السيابي يسعى إلى خلق حالة توازن، ولنقل ـ هنا ـ إن السياب نفسه يسعى ـ وربما من غير وعي منه ـ إلى خلق حالة التوازن تلك، بين ما يشيع في نفسه من كبت ومحاولة تخفيف هذا الكبت عبر تكريس صوتي يجدّد حركية النفس ويكسر جمودها كيما تنطلق وتتحرَّر من أسار الوقائع الطاغية التي تعيشها ذات الشاعر.

وعلى هذا المنوال، فإننا نضع مقابلة بين ما يشيع في نفس السياب وما يشيع في النص:

السياب X النص

ويبدو أن ثمة إمكانية لإقامة مقابلة أخرى بين النص والنص نفسه، أي بين مستوياته الداخلية:

النص X النص

ذلك أن التوظيف الصوتي في النص إنما يشكِّل تقابلاً مع الدلالة العامة للنص نفسه، ويبدو ـ للوهلة الأولى ـ ذلك التقابل بين عنوان القصيدة (عرس في القرية) وما يتضمَّنه هذا العنوان من أفراح وأضواء ورقص وغناء وبين الحالة المهيمِنة على القصيدة، حالة الحزن والثورة على الأعراف الاجتماعية والنقمة على الفقر والغنى في آنٍ واحد. ومن ثم فإن التقابل يتَّضح بين البنية الصوتية التي تتكرَّر في صوت الراء وما تنبثق منه من دلالة وبين الحالة المهيمِنة نفسها في القصيدة.

وهكذا يمكن أن نقدِّم الفرضية الآتية من خلال قصيدة (عرس في القرية): إن السياب يحاول أن يخفِّف من حدَّة المأساة التي يعيشها من خلال توظيفه للأصوات، أو إنه يحاول أن يخلق توازناً في القصيدة من خلال التقابل الذي يقيمه بين طبيعة توظيفه للأصوات ودلالة القصيدة العامة.

وأحسب أن هذه الفرضية جزئية تنطبق على قصيدة واحدة (عرس في القرية). ولكن هل يمكن توسيع هذه الفرضية وتعميمها على نصوص مجموعة (أنشودة المطر)؟ لنحاول الإجابة عن هذا السؤال عبر إقامة إجراء إحصائي للقوافي التي تتَّخذ صوت (الراء) روياً لها.

جدول رقم (14)

ت	عنوان القصيدة	عدد الأسطر الشعرية	الأسطر الشعرية التي تنتهي بصوت الراء
1	غريب على الخليج	100	6
2	مرحى غيلان	56	8
3	أغنية في شهر آب	59	6
4	غارسيا لوركا	20	12
5	تعتيم	34	23
6	المخبر	73	19
7	عرس في القرية	68	22
8	من رؤيا فوكاي (1) هياي كونغاي كونغاي	38	10
9	قافلة الضياع	104	22
10	يوم الطغاة الأخير	39	3
11	إلى جميلة بوحيرد	155	12
12	رسالة من مقبرة	58	21
13	في المغرب العربي	121	19
14	تموز جيكور	53	14
15	جيكور والمدينة	81	27
16	العودة لجيكور	111	23
17	رؤيا في عام 1956	179	31

تابع جدول (14)

ت	عنوان القصيدة	عدد الأسطر الشعرية	الأسطر الشعرية التي تنتهي بصوت الراء
18	قارئ الدم	69	19
19	ثعلب الموت	24	2
20	المبغى	47	18 فيها بيت عمودي من الطويل ينتهي صدره وعجزه بصوت الراء.
21	النهر والموت	51	28
22	المسيح بعد الصلب	78	30
23	مدينة السندباد	152	36
24	أنشودة المطر	121	53
25	سربروس في بابل	58	14
26	مدينة بلا مطر	92	25
27	بور سعيد	93 سطراً شعرياً حرّاً باستثناء إِلشعر العمودي الذي يتواشج مع الشعر الحر في هذه القصيدة	51
		3179	552

يبيِّن الجدول رقم (14) أن ثمة ستَّ قصائد يتضاءل فيها تكرار صوت الراء على مستوى القافية وهي: (غريب على الخليج ـ مرحى غيلان ـ أغنية في شهر آب ـ يوم الطغاة الأخير ـ إلى جميلة بوحيرد ـ ثعلب الموت). وما يبقى من قصائد (21 قصيدة)

إنما تعج بالقافية التي تتخذ صوت الراء روياً لها، بل إن ثمة قصيدتين تبلغ فيهما نسبة القوافي المستندة إلى صوت الراء إلى القوافي المتنوعة الأخرى أكثر من النصف وهما: (غارسيا لوركا ـ بور سعيد). أما باقي القصائد فإن النسبة قد تبلغ فيها النصف أو ما دون ذلك بحيث يبقى صوت الراء هو المهيمن على سائر أصوات القصائد. وعلى العموم فإننا يمكن أن نستدل على هذا الشيوع بالحساب الإجمالي لعدد الأسطر الشعرية لقصائد (الأنشودة) الذي بلغ (2179) سطراً شعرياً، وقد بلغ عدد الأسطر الشعرية التي تنبني ـ على مستوى القافية ـ على صوت الراء (552) سطراً شعرياً، ومن هنا تبلغ النسبة ما يربو على 4/1. وهذه النسبة دالة على المستوى الصوتي ومن ثم الدلالي، إذا ما عرفنا أن باقي النسبة المئوية 4/3 تشترك فيها جميع القوافي الأخرى التي يستخدمها السياب في قصائد (الأنشودة).

وعبر الإحصاءات السابقة تجد الفرضية التي طُرحت آنفاً برهانها الأكيد، ويصبح صوت (الراء) صوتاً دالاً على عمق الأزمة التي كانت تحف بالسياب أو بنصّه الشعري في الوقت الذي يحاول فيه هذا الصوت أن يخفف من وطأتها من خلال ما يتضمَّنه من خصائص تبعث على الانطلاق والتجدُّد والحركية.

وبالنظر إلى هيمنة صوت الراء على قصائد (الأنشودة)، فإنه من المناسب فحص نظُم تشكُّل هذا الصوت عبر اندراجه في القوافي، ويمكن أن نستخلص من استقراء القصائد أن ثمة نظماً عدة تتشكَّل عبرها القوافي:

(1) نظام تكرار القافية (أو صوت الراء) بشكل مباشر وعبر سطرين شعريين فقط، ويمكن أن نمثّل لهذا النظام بـ (ر ـ ر):

- زحم الخليج بهن مكتدحون جوابو **بحار**
من كل حاف نصف **عاري**.

غريب على الخليج ـ ص 317

- فسمعت وقع خطى الجياع تسير، تدمىْ من **عثار**
فتذر في عيني، منك ومن مناسمها، **غبار**.

غريب على الخليج ـ ص 321

- ليت السفائن لا تقاضي راكبيها عن **سفار**
أو ليت أن الأرض كالأفق العريض، بلا **بحار**

غريب على الخليج ـ ص 322

ويبدو أن هذا النظام هو الذي اقتصرت عليه قصيدة (غريب على الخليج) فيما يتصل بصوت الراء.

- ما الذي تثمر هاتيك **البذور**
غير أحجار **القبور**؟

رؤيا في عام 1956 ـ ص 434

- صابغاً بالدماء كفَّيه، في عينيه نار وبين فكَّيه **نار**.
كم تلوث أكفّهم **واستجاروا**

ثعلب الموت ـ ص 448

ويبدو ـ كذلك ـ أن هذا النظام وكذلكِ المثال هما اللذان اقتصرت عليهما قصيدة (ثعلب الموت).

- فالأرض ما زالت بعيداً **تدور**
بالأمس كان العيد، عيدِ **الزهور**،

المبغى ـ ص 452

وهكذا يمكن التدليل على هذا النظام بأمثلة كثيرة يتوفَّر عليها النص السيابي، بيد أننا لا نود إثقال الدراسة بنماذج منها، فنكتفي بهذا القدر، وهكذا سنسير على وفق هذه الطريقة في التمثيل لنظُم تشكُل القوافي.

(2) نظام تكرار القافية (أو صوت الراء) بشكل مباشر عبر سطرين شعريين فقط ومن ثم كسر هذه القافية بقافية أخرى وعبر سطر شعري واحد، ومن ثم العودة إلى القافية الأصلية (أعني العودة إلى صوت الراء) ويمكن أن يتَّخذ الشكل التالي:
(ر ـ ر ـ X ـ ر)(*)

- ينساب صوتك في الظلام، إليَّ، كالمطر **الغضير**،
ينساب من خلل النعاس وأنت ترقد في **السرير**.
من أيِّ رؤيا جاء؟ أيِّ سماوة؟ أيِّ انطلاق؟
... وأظل أسبح في رشاش منه، أسبح في **عبير**.

مرحى غيلان ـ ص 324

(*) تمثِّل العلامة (X) غياب صوت الراء وحلول صوت آخر، ومن ثم حدوث إنكسار إيقاعي.

- حين يذر **النور**
يلقي به **التنور**.
عن وجهك الظلماء
ويهمس **الديجور**

تعتيم ـ ص 335

- نهض الحقير
وسأقتفيه فما يفر، سأقتفيه إلى **السعير**
أنا مَن تشاءِ: أنا اللئيم، أنا الغبي، أنا الحقود
لكنما أنا ما أريد: أنا القوي، أنا **القدير**

المخبر ـ ص 340

وبهذا الصدد، يمكن أن نلمح إلى أنه من النادر أن تعود الأسطر الشعرية إلى القافية الأصلية (صوت الراء) بعد كسرها عبر سطرين أو ثلاثة أسطر شعرية تتبدَّل فيها القافية:

- أنا ما تشاء: **أنا الحقير**
صباغ أحذية الغزاة، وبائع الدم **والضمير**
للظالمين أنا الغراب
يقتات من جثث الفراخ. أنا الدمار، أنا الخراب:
شفَة البغي أعفُّ من قلبي، وأجنحة الذباب
أنقى وأدفأ من يديّ كما تشاء... أنا **الحقير**.

المخبر ـ ص 338

- مثلما تنفض الريح ذرَّ **النضار**
عن جناح الفراشة، مات **النهار**
النهار الطويل
فاحصدوا يا رفاقي، فلم يبقَ إلا القليل.
كان نقر الدرابك منذ الأصيل
يتساقط، مثل **الثمار**،

عرس في القرية ـ ص 344

ومن النادر ـ كذلك ـ أن نلمح قلباً لهذا النظام، بمعنى أن يبدأ المقطع الشعري

بصوت الراء عبر سطر شعري واحد وليس سطرين، ومن ثم ينكسر هذا الصوت بتغيُّر القافية، ومن ثم تعود القافية إلى صوت الراء:

- في قلبه **تنّور**
النار فيه تطعم الجياع
والماء من جحيمه **يفور**

غارسيا لوركا ـ ص 333

ويبدو أن هذا النظام المعكوس والنادر كان قد تولَّد في ظل ظروف خاصه بهذه القصيدة (غارسيا لوركا)، فماذا يمكن أن نتخيَّل حين يكتب السياب قصيدة عن (لوركا)؟ لوركا الشاعر المكافح الذي تكلَّل مجده الشعري والسياسي بنهاية مأساوية معروفة، وقد انعكست هذه المأساوية على قصيدة السياب نفسها، غير أن هذا النظام القافوي حاول ـ عبر الشكل المِرنان الذي يوحي به ـ أن يهيِّئ انعتاقاً تصاعدياً على المستوى النغمي يوازيه انعتاق تدريجي على المستوى النفسي، ويتمثَّل الانعتاق التصاعدي في هذه (الراءات) المذروَّة على سطح النص، ولكنها غير المذروَّة على نحو اعتباطي، بل إنها تتشكَّل ـ كما يخيَّل إليَّ ـ بفعل قصدي يؤسِّس ذلك التوازن الذي افترضناه، ويحاول أن يخفِّف من سقوطنا المفاجئ في مهاوي القسوة والظلم والظلام، ولهذا، فإن لهذه القصيدة نظاماً يؤسس مناغاة خاصة بين إيقاع القصيدة وتأثير هذا الإيقاع على النفس.

ومن هنا، رأينا القصيدة تبدأ بسطر استهلالي واحد يختتم بصوت الراء، ومن ثم ينكسر هذا الصوت بروي السطر الذي يليه مباشرة، وحين يعود صوت الراء مرة أخرى، فإنه لا يعود منفرداً، بل مزدوجاً:

- والماء من جحيمه **يفور**
طوفانه يطهِّر الأرض من **الشرور**

غارسيا لوركا ـ ص 333

وبهذا الازدواج تودِّع القصيدة صوت الراء منفرداً لتأتي سلسلة من صوت (الراء) المزدوج والمنكسر بسلسلة متماثلة من صوت (العين) تتَّضح كالآتي:

- ومقلتاه تنسجان من لظىً شراع
تجمعان من مغازل **المطر**
خيوطه، ومن عيون تقدح **الشرر**

ومن ثدي الأمهات ساعة الرضاع
ومن مُدىً تسيل منها لذة **الثمر**
ومن مُدىً للقابلات تقطع **السرر**

غارسيا لوركا ـ 333

إذن، بدأت القصيدة بصوت (الراء) المنفرد، ثم تحوَّلت إلى سلسلة من الراءات المزدوجة، ويستمر هذا التصاعد لنجد أن آخر كسر للقافية بصوت (العين) إنما تتبعه ثلاثة أصوات (الراء) متوالية:

- ومن مُدى الغزاة وهي تمضغ الشراع
شراعه الندي **كالقمر**
شراعه القوي **كالحجر**
شراعه السريع مثل لمحة **البصر**

غارسيا لوركا ـ ص 334

ومن ثم تنتهي القصيدة بمقطع يتضمَّن صوت الراء المنكسر الذي سرعان ما يعود ليختتم القصيدة:

- يملأ مما فيه، بالزوارق **النهر**
كأنه شراع كولمبس في العُباب
كأنه **القدر**

غارسيا لوركا ـ ص 334

(3) نظام تكرار القافية (أو صوت الراء) بشكل غير مباشر، إذ يبدأ المقطع بصوت الراء على مستوى القافية ثم ينكسر بقافية أخرى ليعود حالاً إلى صوت الراء ومن ثم ينكسر بالعودة إلى القافية الأخرى نفسها وعلى شكل متوالٍ، ويمكن تمثيل ذلك بالآتي: (ر ـ X ـ ر ـ X).

- أثقلْ ضميرك بالأثام فلا يحاسبك **الضمير**
وانسَ الجريمة بالجريمة والضحية بالضحايا
لا تمسح الدم عن يديك فلا تراه **وتستطير**
لفرط رعبك أو لفرط أساك واحتضن الخطايا
بأشد ما وسع احتضان تنجُ من وخز الخطايا

المخبر ـ ص 341

- في بركة الدم وهو يفرك أنفه بيد. وكالجرس **الصغير**
يرن ملء دمي صداه ـ تكاد تومض كل روحي بالسلام
حتى أكاد أراه في غبش الدماء **المستنير**
عريان دون فم كأفقر ما يكون: بلا عظام

قافلة الضياع ـ ص 371

- ونموت فيها لا نخلف للصغار على **الصخور**
سوى هباب ما نقشنا فيه من أسد طعين
ونموت فيها لا نخلف بعدنا حتى **قبور**
ماذا نخط على شواهدها؟. أ.. «كانوا لاجئين»؟

قافلة الضياع ـ ص 372

(4) نظام تكرار القافية بشكل مباشر بحيث تتجاوز المماثلة الصوتية السطرين الشعريين إلى ثلاثة أسطر أو أربعة... إلخ: (ر ـ ر ـ ر... إلخ).

أ ـ تحقق النظام رقم (4) في ثلاثة أسطر شعرية (ر ـ ر ـ ر):

- سوداء **كالعار**
يجرحن بالأهداب **أسراري**
فاليوم داري لم تعد **داري**

رسالة من مقبرة ـ ص 390

- بشراك يا أجداث، حان **النشور**
بشراك.. في «وهران» أصداء **صور**.
سيزيف ألقى عنه عبء **الدهور**

رسالة من مقبرة ـ ص 392ـ393

- إله الكعبة **الجبار**،
تدرَّع أمس في **ذي قار**
بدرع من دم النعمان في حافاتها **آثار**

في المغرب العربي ـ ص 397

- من ربّها المغسول **بالخمر**،
من عارها المخبوء **بالزهر**،

من موتها الساري على **النهر**

العودة لجيكور ـ ص 420

ب ـ تحقق النظام رقم (4) في أربعة أسطر شعرية (ر ـ ر ـ ر ـ ر):

- زهرة **الجلّنار**
أقفر الريف لما تولّت **نوار**
بالصبابات، يا حاملات **الجرار**
رحن واسألنها: يا **نوار**

عرس في القرية ـ ص 346

- أهم بالرحيل في «غرناطة» **الغجر؟**
فاخضرّت الرياح، والغدير، **والقمر**
أم سُمِّر المسيح بالصليب **فانتصر**
وأنبتت دماؤه الورود في **الصخر**

من رؤيا فوكاي ـ ص 357

- كنت كالظل بين الدجى **والنهار.**
ثم فجَّرت نفسي كنوزاً فعرَّيتها **كالثمار.**
حين فصلت جيبي قماطاً وكُمِّي **دثار،**
حين دفَّأت يوماً بلحمي عظام **الصغار**

المسيح بعد الصلب ـ ص 461

ج :تحقق النظام رقم (4) في خمسة أسطر شعرية (ر ـ ر ـ ر ـ ر ـ ر):

- لا شيء غير الرعب والقلق الممضّ علىَ **المصير**
ساء **المصير.**
رباه إن الموت أهون من ترقُّبه **المرير**
ساء **المصير:**
لِمَ كنت أحقر ما يكون عليه إنسان **حقير؟**

المخبر ـ ص 342ـ343

- من أيِّما رئة؟ من أيِّ **قيثار**
تنهل **أشعاري؟**
من غابة **النار؟**

أم من عويل الصبايا بين **أحجار**
منها تنزّ المياه السود واللبن المشوي **كالقار؟**

بور سعيد ـ ص 496

د ـ تحقق النظام رقم (4) في ستة أسطر شعرية (ر ـ ر ـ ر ـ ر ـ ر ـ ر):

ـ وأنت يأخذك **الدوار**
من رؤية الدم وهو ينزف ثم يركد **فالغبار**
من تحته كفم الرضيع له اختلاج **وافترار**
أتخاف أن تطأ النبوءة مقلتيك «هو **الدمار**»
أتخاف منها أن تفرّ كأنَّ سرب قطاً **يثار**
أفأنت مِن هلعٍ تخضّ إلى المشاش «هو **الدمار**»

قارئ الدم ـ ص 445

هـ ـ تحقق النظام رقم (4) في سبعة أسطر شعرية: (ر ـ ر ـ ر ـ ر ـ ر ـ ر ـ ر)

ـ من أيما شرفة؟ من أيما **دار؟**
تنهل **أشعاري**
كالثار؟
كالنور في رايات **ثوار؟**
من مائك السهران **أوتاري**
أم برجك **الهاري**
يبكي دماً من جرح **بحار؟**

بور سعيد ـ ص 496

و ـ تحقق النظام رقم (4) في ثمانية أسطر شعرية: (ر ـ ر ـ ر ـ ر ـ ر ـ ر ـ ر ـ ر):

ـ من أي عبء على روحي **ومسمار**
من أعين، في صليب تحت **أسواري**،
تأتيك **أشعاري؟**
حمراء خضراء من جرح ومن **غار**،
خضراء من راية، حمراء من **نار**،
خضراء كالماء في فردوسك **الجاري؟**

يا ليت **أوتاري**
خضراء حمراء من قلبي ومن **ثاري**

بور سعيد ـ ص 501 ـ 502

ز ـ تحقق النظام رقم (4) في تسعة أسطر شعرية: (ر ـ ر ـ ر ـ ر ـ ر ـ ر ـ ر ـ ر ـ ر):

ـ منها فخبّأت في عينيّ **قيثاري**
كوني **لأشعاري**
وحياً، وشُدّي ببأس منك **أوتاري**.
يا مرفأ النور، كن مرسى **لأفكاري**
يا مرفأ **النار**
ألهبت **أغواري**
بالثار
مزّقت عنهما سود **أستار**
فانهلت الشمس على **داري**

بور سعيد ـ ص 502ـ503

ح ـ ويبلغ أقصى حد يتحقّق فيه النظام رقم (4) ثلاثة عشر سطراً شعرياً (ر ـ ر ـ ر ـ ر ـ ر ـ ر ـ ر ـ ر ـ ر ـ ر ـ ر ـ ر ـ ر):

ـ ترفع بالنواح صوتها مع **السحر**
ترفع بالنواح صوتها، كما تنهّد **الشجر**
تقول: «يا قطار يا **قدر**
قتلت ـ إذ قتلته ـ الربيع **والمطر**»
وتنشر (الزمان) و (الحوادث) **الخبر**
ولاة تستغيث بالمضمد، **الحفر**
أن يرجع ابنها: يديه، مقلتيه، أيما **أثر**
وترسل النواح: «يا سنابل **القمر**
دم ابني الزجاج في عروقه **انفجر**...
فكهرباء دارنا أصابت **الحجر**
وصكّه الجدار، خضّه، رماه لمحة **البصر**.
أراد أن ينير، أن يبدّد الظلام... **فاندحر**.

وترسل النواح. . .
ثم يصمت الوتر.

جيكور والمدينة ـ ص 417ـ418

لقد بيَّن لنا الجدول رقم (14) أن قصائد (الأنشودة) السبع والعشرين تضمَّنت (2179) سطراً شعرياً، ومن بين هذه السطور الشعرية ثمة (552) سطراً شعرياً يختتم بصوت الراء، وكان ذلك دالاً على هيمنة هذا الصوت على سائر الأصوات الأخرى التي تختتم بها السطور الشعرية. وبإجراء إحصائي آخر يستند إلى تصنيف نظُم تشكّل القوافي السابق يتكشَّف لدينا أن أغلبية السطور الشعرية المنتهية بصوت الراء إنما تنتمي إلى النظام رقم (4)، أي نظام تكرار القافية بشكل مباشر بحيث تتجاوز المماثلة الصوتية السطرين الشعريين، وتتوزَّع هذه السطور على النظُم الفرعية التي ينطوي عليها النظام رقم (4) كالآتي:

1 ـ يتألف النظام (أ) ذو الأسطر الشعرية الثلاثة من (20) مقطعاً شعرياً.
2 ـ يتألف النظام (ب) ذو الأسطر الشعرية الأربعة من (13) مقطعاً شعرياً.
3 ـ يتألف النظام (ج) ذو الأسطر الشعرية الخمسة من (6) مقاطع شعرية.
4 ـ يتألف النظام (د) ذو الأسطر الشعرية الستة من (5) مقاطع شعرية.
5 ـ يتألف النظام (هـ) ذو الأسطر الشعرية السبعة من (1) مقطع شعري.
6 ـ يتألف النظام (و) ذو الأسطر الشعرية الثمانية من (2) مقطعين شعريين.
7 ـ يتألف النظام (ز) ذو الأسطر الشعرية التسعة من (1) مقطع شعري.
8 ـ يتألف النظام (ح) ذو الأسطر الشعرية الثلاثة عشر من (1) مقطع شعري.

وهكذا يكون ثمة (217) سطراً شعرياً من أصل (552) سطراً شعرياً، إذ تتمتع السطور (217) بسمة خاصّة كونها متوالية القوافي المستندة إلى صوت الراء، بدءاً من تكرارها بشكل ثلاثي وانتهاء بتكرارها على مدى ثلاثة عشر سطراً شعرياً، ومن هنا، يمكن أن تكرّس هذه النتيجة الإحصائية فرضية التوازن الذي يخلقه النص السيابي عبر مكوّناته الصوتية ـ الدلالية، فنحن بهذا الإجراء الإحصائي الأخير إنما ندفع بالتحليل الأسلوبي لبنية الأصوات إلى أقصى مداه، وذلك إننا لم نكتفِ بإقامة البرهان على الفرضية السابقة عبر رصد نسبة أصوات الراء إلى الأصوات الأخرى على مستوى القافية، بل حاولنا تدقيق الكيفية التي تُوظَّف بها أصوات الراء، الأمر الذي أفضى بنا إلى شيوع هذا الصوت في متواليات قافوية تتجاوز السطرين الشعريين إلى ثلاثة أسطر

وأربعة وصولاً إلى ثلاثة عشر سطراً. وإن هذا ليدلِّل على إلحاح النص (و/أو السياب) على هذا الصوت كيما يشكِّل تقابلاً بسماته الصوتية الخالصة التي توحي بدلالات محدَّدة مع ما يشيع في النص من دلالة عامة مشبعة بالحزن والحسرة. ولا شك في أن هذا التقابل يتميَّز من التقابلات الجزئية التي تقام بين قافيتين حسب، ولنتأمَّل ـ مثلاً ـ السطرين الشعريين التاليين:

- تنهلُّ في رمسي
من عالم الشمس

فالمماثلة الصوتية ـ هنا ـ لم تؤدِّ إلى مماثلة دلالية، بل إنها ـ على العكس ـ أوحت بالتضاد بين عالمين: عالم الرمس وعالم الشمس، ولنقل اختصاراً: تضاد بين الظلمة والنور. بيد أن التقابل الذي تمحور حول صوت الراء والدلالة العامة للنصوص الشعرية السيابية إنما هو تقابُل كلي بين دلالة الصوت ودلالة النصوص العامة، أو بين إيحاء الصوت وإيحاء النصوص.

ومن الملاحَظ إنني حاولت أن أستكشف نظُم تشكُّل القافية في النص السيابي عبر رويٍّ واحدٍ هو صوت الراء، وبهذا، آمل ألا يسارع إلى القول إن هذه النظم قاصرة ولا تفي بمتطلَّبات التحليل الأسلوبي، ولنتذكَّر أن بداية التحليل لم تنصب على صوت الراء، كما أن التحليل اللاحق سيعالج ـ من زاوية نظر معينة ـ مشكلة من مشكلات هذه النظُم عبر تكرار أصوات وانكسارها بأصوات أخرى. ومع هذا، فإنني حاولت أن أجد ما يضيف إلى هذه النظم الأربعة وفروعها عبر استقراء نظُم تشكُّل القوافي الأخرى التي تنبني على غير صوت الراء، وفي الحقيقة، فإن التطابق كان نتيجة ذلك الاستقراء، فيما عدا استثناءً معيناً، ويتعلق هذا الاستثناء بتكرار الصوت القافوي في الكلمة نفسها. وجلي أن هذا الإجراء يمثِّل خرقاً لنظام القافية في الشعر العمودي، إذ لم تسمح قواعد القافية ـ كما هي في الشعر العمودي ـ أن تتكرَّر الكلمة التي تتضمَّن صوت الروي إلا بعد سبعة أبيات شعرية، وإلا فإن تكرار الكلمة نفسها قبل سبعة أبيات إنما يؤدي إلى عيب من عيوب القافية دُعيَ (الإيطاء).

وعلى أية حال، فإن الشعر الحر لم يحترم هذه القاعدة، وإنما سمح بتكرار الكلمة مباشرة أو بعد سطر أو سطرين شعريين شريطة أن تكون الكلمة مستدعاة، وليس لمجرَّد أن يحقق مخالفة أو يرتكب خرقاً، بل يجب أن يكون ارتكاب الإيطاء مستدعىً وفيما يأتي بعض الأمثلة على هذا النمط من التقفية، ولا يمكن

أن أقول إنه يشكّل نظاماً مستقلاً، وخاصاً ومكرّساً:

- لو جئتِ في البلد الغريب إليّ ما كمل اللقاء
الملتقى بك والعراق على يديَّ... هو اللقاء

غريب على الخليج - ص 320

- من عيوني... فما زال عندي فم:
كل ما عندنا نحن، هذا الفم

عرس في القرية - ص 348

- أَوَما صلبوني أمس؟... فها أنا في قبري.
فليأتوا - إني في قبري

المسيح بعد الصلب - ص 460

- أقفر الريف لما تولّت نوار.
بالصبابات، يا حاملات الجرار
رحن واسألنها يا نوار

عرس في القرية - ص 346

- أتخاف أن تطأ النبوءة مقلتيك «هو الدمار»
أتخاف منها أن تفرّ كأن سرب قطا يثار
فأنت من هلعِ تخضّ إلى المشاش «هو الدمار»

قارئ الدم - ص 445

يبدو أن أنظمة التقفية فيما سُمِّيَ بـ «الشعر الحر» أضفت على هذا النظام سياقات أسلوبية لم نكن نعهدها فيما سُمِّيَ بـ «الشعر العمودي»، فنحن نتعرَّف - في الشعر العمودي - القافية من أول بيت، ومن ثم تصل قوة التوقُّع إلى غايتها القصوى، بدءاً من البيت الثاني لأية قصيدة عمودية وحتى آخر بيت فيها، فلا نفاجأ بأي تغيُّر في الروي، وإذا كانت ثمة جمالية في نظام التقفية في الشعر العمودي، فإنها ستعود - بالضبط - إلى بنية التماثُلات الصوتية وليس إلى بنية التعارُضات. وبالنظر إلى أنّ نظام التقفية في الشعر العمودي يخضع إلى جمالية المماثلة - على هذا المستوى تحديداً - فإنه سيفتقر إلى أي «سياق أسلوبي» بالمعنى الريفاتيري. وعلى العكس، نجد وفرة مذهلة من السياقات الأسلوبية في أنظمة التقفية في الشعر الحر.

لنتأمّل ما يأتي:

1 ـ أتعلمين أي حزن يبعث المطر؟

2 ـ وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟

أنشودة المطر ـ ص 476

بيّنٌ إن هذين السطرين الشعريين يشتد ارتباطهما عبر المماثلة المتحقِّقة في تكرار صوت (الراء)، بمعنى أن التماثل القافوي يؤسِّس وحدة نغمية، بيد أن هذه الوحدة النغمية تنكسر حالما نصل إلى السطر الشعري الذي يلي السطرين السابقين، هو:

3 ـ وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع؟

أنشودة المطر ـ ص 476

إن المماثلة الصوتية في السطرين (1) (2) لم تشكِّل وحدة نغمية حسب، بل إنها أنشأت توقُّعاً نشطاً يتمثَّل في أن المماثلة الصوتية فيهما (1) (2)، أعني المماثلة الصوتية المتحقِّقة في (المطر/انهمر) واختصاراً (ر ـ ر)، ستتعضَّد بنيتهما بمماثلة أخرى (ننتظرها) في السطر (3)، بيد أن (انتظارنا) «يخيب»، ومن ثم «يخيب التوقُّع» وتنكسر البنية عبر المعارضة (انهمر/الضياع) واختصاراً (ر ـ ع). وعبر هذه المعارضة ينبثق (السياق الأسلوبي) الذي يبنى على القطع، أي قطع النموذج اللساني بعنصر لساني غير متوقع، وطبقاً لهذا التحليل، يتبيَّن ـ بشكل قاطع ـ أن فرضية السياق الأسلوبي ـ على مستوى التحليل الصوتي المنصب على القافية ـ لا تجد برهانها في نظام التقفية في الشعر العمودي الذي تتماثل فيه القوافي بشكل مطلَق، ومن ثم فلا قطع متحقِّق في النموذج اللساني. ولكي ندفع بالتحليل إلى مداه الأقصى ينبغي أن نفحص السطر الشعري (3) في ضوء علاقته بما سيليه. ففي حين يكوّن السطر (3) سياقاً أسلوبياً عبر المعارضة (انهمر/الضياع)، فإنه يؤسِّس ـ كذلك ـ توقُّعاً معيناً ما دامت أنظمة التقفية في الشعر الحر لا تخضع إلى قانون محدَّد، بل تتنوَّع في تشكُّلها على نحو ما أوضحنا سابقاً. وبالفعل فإن هذا التوقُّع يتحقَّق في السطر الشعري الآتي:

4 ـ بلا انتهاء ـ كالدم المراق، كالجياع

أنشودة المطر ـ ص 476

وهكذا تبرز مماثلة صوتية أخرى (الضياع/الجياع)، واختصاراً (ع ـ ع)، وهكذا يكون السطر الشعري (3) سطراً محورياً وأساسياً يؤدي وظيفة مزدوجة، فهو يكسر

المماثلة الصوتية في (ر ـ ر) ليحوِّلها إلى (ر ـ ع)، ومن ثم يحقِّق السياق الأسلوبي، وهو في الوقت نفسه ـ يهيِّئ مماثلة صوتية مع ما يليه (ع ـ ع). أنه يولِّد إيقاعاً عبر المماثلة، ويولِّد كسراً للإيقاع، أي يولِّد السياق الأسلوبي عبر المعارضة. ثم يعود ليولِّد ـ مرة أخرى ـ إيقاعاً آخر مع ما يليه.

والآن، هل يكفي هذا التحليل لنظام القافية في إبراز أسلوب معيَّن يتحقَّق في النص السيابي؟ ألا يبدو أن ثمة إمكانية لملاحظة علاقة بين جماليات الصوت والدلالة؟ ومن هنا، يبدو أننا بحاجة إلى استذكار مسألة القرابة الدلالية المنبثقة من التجانسات الصوتية. فقد ألمحنا ـ فيما سبق ـ إلى أن التقارب الدلالي حدث ـ في الأسطر الشعرية السابقة ـ على صعيدين: الأول استدعاء كلمة (المطر) كلمة (انهمر)، ففعل (الإمطار) يقتضي فعل (الانهمار)، والثاني أن كلمة (انهمر) تتضمَّن كلمة (المطر) من ناحية أن (انهمر) فعل يقتضي فاعلاً، والفاعل هو الضمير المستتر العائد إلى (المطر). ويتحقَّق التقارُب الدلالي ـ كذلك ـ بين (الضياع ـ الجياع) للسبب نفسه، أعني شدة اقتضاء إحداهما للأخرى، وأن إحداهما تؤدي إلى الأخرى والعكس بالعكس. وبهذه المحاولة، يندمج ـ في آنٍ واحد ـ التحليل الصوتي في التماثُلات الدلالية المتمخِّضة عن المماثلة الصوتية.

ولو تأمَّلنا قصيدة «غريب على الخليج» لوجدنا أن ثمة سياقاً أسلوبياً مدهشاً يتحقَّق في طبيعة التغيُّرات التي تعتري القافية، إذ تبدأ القصيدة بقافية مزدوجة تنبني على صوت (اللام):

1 ـ الريح تلهث بالهجيرة: كالجثام، على الأصيل

2 ـ وعلى القلوع تظل تطوى أن تنشر للرحيل

وهنا تنبثق مماثلة صوتيةَ في تكرار صوت (اللام): (الأصيل/ للرحيل)، (ل ـ ل)، وبعد هذا التضافُر الصوتي، يمكن أن نلمح إلى المواشجة الدلالية بين (الأصيل/ للرحيل). فالأصيل يشير إلى وقت محدَّد يبدأ من بعد العصر إلى الغروب بحسب ما تحدِّد معجمات اللغة، ومن خلال هذا التحديد الزمني نعرف ـ بشكل بديهي ـ أن هذا الوقت إنما هو وقت انزلاق الشمس إلى غروبها المؤكَّد، وهكذا يكون للأصيل معنى (الرحيل)، رحيل الشمس وانطفائها في لجج البحر الذي ترحل فيه ـ كذلك ـ السفائن عبر (قلوعها)، وهكذا ـ أيضاً ـ ينصهر (الأصيل) في (الرحيل) ليتكشَّف عن دلالة واحدة تتعضَّد بمماثلة صوتية (ل ـ ل)، ولكن، سرعان ما تنفصم

عرى هذه الوحدة الصوتية ـ الدلالية بالسطر الشعري الآتي:

3 ـ زحم الخليج بهن مكتدحون جوابو بحار

وهنا يتحقَّق السياق الأسلوبي بدخول هذا الصوت غير المتوقَّع (الراء) ليخلخل التماثُل الصوتي في (ل ـ ل) محيلاً إياه على (للرحيل/ بحار) (ل ـ ر). وأن هذه الخلخلة لتحقّق إيقاعاً خاصاً يكتسي طابعاً سلبياً عبر المعارضة الصوتية. وعلى الرغم من أن صوتي (اللام) و (الراء) صوتان متميِّزان، إلا أنهما يشتركان في خصائص معيَّنة، فكلاهما صوت متوسط بين الشدة والرخاوة (بين الانفجار والاحتكاك)، وكلاهما صوت مجهور، بمعنى أن تحقُّقهما لا يتم إلا بتحريك الهواء الوترين الصوتيين[1]. وأود أن أشير إلى أن هذه الخصائص المشتركة بين الصوتين لا تلغي توليد السياق الأسلوبي ما داما يفترقان في خصائص أخرى كثيرة، منها ـ على سبيل المثال ـ أن الهواء يمر على الحلق وعلى جانبي الفم في حالة إصدار صوت (اللام) محدثاً حفيفاً ضعيفاً، وأن اللسان يتصل طرفه بأصول الثنايا العليا، أما في حالة إصدار (الراء)، فإن الهواء، يمر على الحلق والفم، وأن اللسان يتصل طرفه بحافة الحنك الأعلى، وأن صوت (الراء) صوت مكرَّر لا يحدث إلا بطرقات عدة يقوم بها طرف اللسان على حافة الحنك الأعلى[2]. ومع ذلك فإن فرضية السياق الأسلوبي تصدق في هذا الحالة، حالة الانتقال المفاجئ من (ل) إلى (ر). وفي الحقيقة فإن السطر الشعري (3) يمثل ـ كذلك ـ سطراً شعرياً محورياً، فهو ـ من جهة أولى ـ يحقِّق السياق الأسلوبي عبر كسر المماثلة الصوتية في (ل ـ ل)، وهو ـ من جهة ثانية ـ يشكِّل وحدة نغمية مع السطر الشعري الذي يليه:

3 ـ زحم الخليج بهن مكتدحون جوّابو بحار

4 ـ من كل حاف نصف عاري

وحين ننتقل إلى السطر الشعري الخامس، يتحقَّق ـ من جديد سياق أسلوبي على المستوى الصوتي:

5 ـ وعلى الرمال، على الخليج

وفي هذا الانتقال من صوت الراء إلى صوت الجيم يتحقَّق السياق الأسلوبي

---

(1) ينظر: أنيس، د. إبراهيم ـ الأصوات اللغوية ـ ص 66.

(2) ينظر: المصدر نفسه ـ ص 64-65.

ما دامت الوحدة النغمية قد انكسرت (بحار/عاري) ـ (ر ـ ر) لتصبح: (عاري/الخليج) ـ (ر ـ ج)، وبالنظر إلى أن ما يتبع ذلك يمثِّل تكريساً لصوت الجيم المجهور:

6 ـ جلس الغريب يسرِّح البصر المحير في الخليج

7 ـ ويهدّ أعمدة الضياء بما يصعّد من نشيج

8 ـ أعلى من العباب يهدر رغوه ومن الضجيج

إن تكريس صوت الجيم يوحي ـ في ضوء علاقته بصوت الراء الذي قبله ـ بتكريس آخر لسِمَة خاصة في صوت الراء كنّا قد افترضناها سابقاً، تلك هي سمة الحركية والحيوية التي تضفى على النص السيابي، أو أنها تضفى على النص من أجل حالة التوازن بين المعطى الدلالي العام والسمة الصوتية في الكلمات التي تتمخَّض عنها التمثيلات الدلالية. فالراء ـ بما هو صوت مكرَّر ـ يوحي بتلك الحركية، وحين يتولَّد السياق الأسلوبي عبر كسر الوحدة النغمية المتأسِّسة على صوت الراء ـ وذلك بالانتقال إلى صوت الجيم ـ فإن هذه الحركية تكرّس وتشتد عبر الإيحاء المتولِّد من (ر ـ ج)، ومن هذا الانتقال المفاجئ أو التغيُّر اللامتوقَّع، ومن طبيعة هذا التغيُّر كذلك، وكأن هذا التغيُّر يوحي بـ (الترجرج) أو أن هزة ما حاولت أن تغيِّر من معالم النص الدلالية وذلك بممارسة وسيلة إلهائية تستنفر الطاقة الصوتية من أجل خلق موازنة ربما تبدو زائفة على المستوى الظاهري، بيد أنها تفعل فعلها عميقاً. وهنا نصل إلى مرحلة بالغة الأهمية في سلّم مستويات التحليل الأسلوبي، تلك هي مرحلة تشابك البنية الإيقاعية بالبنية الدلالية، أو أنها محاولة إرساء روابط متماسكة بين الدال والمدلول وهنا يضطلع السياق الأسلوبي على المستوى الصوتي بمهمة تنظيمية، أعني أن الإيقاع المتولِّد من السياق الأسلوبي، أي من انكسار الوحدة النغمية ومن تماثُل الوحدة النغَمية نفسها، يصبح هذا الإيقاع عنصراً أساسياً في تنظيم الدلالة وجعلها تُلمع ـ خلسة ـ إلى تداخل ذات الشاعر بنسيج النص، أعني تلك الرغبة المفضوحة والمستترة: المفضوحة باعتبار أن السياب يصرّح بها على نحو مباشر في قصيدة (غريب على الخليج). رغبة في الإياب إلى الوطن، وهذا الإعلان يتخلَّل القصيدة ويسطع في آخرها كما هو معروف. بيد أن الإلماع إلى هذه الرغبة يبدأ ـ حسب تحليلي ـ في بداية القصيدة، وههنا تكون الرغبة مستترة، فالسياق الأسلوبي يبرهن على أن الإيقاع حين ينظِّم الدلالة إنما يعلن ضمناً عن تلك الرغبة

الجامحة إلى التحرُّر والانطلاق من مدارات الغربة التي كان السياب يرزح تحت نيرها إلى مدارات الوطن الذي يمثّل الحياة الأنقى والأجمل فيما يتصل بملاعب الطفولة والبراءة على الرغم من الواقع المأساوي الذي يكتنفه، بمعنى أنها رغبة في الحياة ـ الحلم لا رغبة في الحياة ـ الواقع، وهنا ـ بالضبط ـ يتحقَّق «الترجرج» الدلالي، أي تمخُّض دلالة غير مباشرة عبر تحليل الأصوات، فينبثق ـ عبر ذلك ـ التغيُّر الذي نوَّهنا به في معالِم النص. ومن الواضح، أننا ـ هنا ـ نستكشف جماليات البنية الصوتية ـ الدلالية عبر سطور شعرية عدة، وليس في سطر شعري واحد، الأمر الذي يفضي إلى تدعيم النظرة الكلية للقصيدة وترابُط سطورها، إذ لم يعد السطر الشعري وحدة مستقلة على الصعيد النغمي (إمتلاء الوزن) ولا على الصعيد الدلالي حسب ـ كما هو الحال في البيت الشعري في القصيدة العمودية. ومن هنا، تصبح النظرة إلى القافية مختلفة، فالتحليل السابق لا يعتدُّ بعلاقة القافية بالسطر الشعري الذي يتضمَّنها ـ حسب ـ وربما تبدو هذه النظرة مقتصرة على نظام البيت في الشعر العمودي، تلك النظرة التي أكَّدها قدامة بن جعفر حين قال: «إني نظرت فيها (القافية) فوجدتها من جهة ما أنها تدل على معنى لذلك المعنى الذي تدل عليه ائتلافاً مع سائر البيت فأما مع غيره فلا. لأن القافية إنما هي لفظة مثل لفظ سائر البيت من الشعر، ولها دلالة على معنى لذلك اللفظ أيضاً»(1).

إذن، فنظرة قدامة إلى القافية إنما تشدِّد على علاقتها بالبيت الشعري الذي يتضمَّنها، وعلى العكس، فإننا ننظر إليها بوصفها مكوّناً تمتد علاقته إلى سطور شعرية عدة.

هكذا ـ إذن ـ تكشف فرضية السياق الأسلوبي عند ريفاتير غنى الأنظمة القافوية في (الشعر الحر)، والجماليات المتمخِّضة عنها، وإذا كانت ثمة وظيفة تضطلع بها انكسارات القافية عبر السطور الشعرية، فإنها تعود إلى إضفاء تنويع مضطرد على السطور نفسها، وإن هذا التنويع يلغي تلك الرتابة المزعومة التي حاولت الناقدة نازك الملائكة أن تعدها عيباً من عيوب الوزن الحر(2). وإذا شئنا التسليم جدلاً بمقولة نازك الملائكة من ناحية أنها تبني مقولتها هذه على أساس ارتكاز أغلب الشعر الحر على تفعيلة واحدة، فإن ردّنا يكون من ناحية الأنظمة القافوية التي تكسر هذه الرتابة

---

(1) قدامة بن جعفر ـ نقد الشعر ـ ص 69.

(2) ينظر: الملائكة، نازك ـ قضايا الشعر المعاصر ـ ص 48.

وتولّد سياقات أسلوبية مدهشة تطفح بالحيوية، ومن ثم، فإنها لا تتيح إمكانية الاعتياد أو التكهُّن بمعرفة ما سيأتي، وإن هذا التحليل ليتموضع ـ بالضبط ـ في الطرف المعاكس لبعض طروحات النقّاد العرب القدماء الذين حاولوا أن يقيموا جمالية تستند إلى شدة التوقُّع، فكلّما كانت القافية ممكنة التكهُّن، أو إن المستمع يستطيع استنتاجها، كان بيت الشعر أجود على حد رأي ابن المقفَّع حين يقول: «كما أن خير أبيات الشعر البيت الذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته»[1].

وما تزال هذه الأطروحة تفعل فعلها في ذوق المستمع العربي الذي نراه يطرب لبيت الشعر أيّما إطراب حين يصل إلى معرفة قافيته قبل أن يتفوَّه الشاعر بها وهو يلقي قصيدته، إذ يبادر المستمع العربي ـ قبل الشاعر ـ إلى رفع صوته بها متغنّياً تسكنه البهجة والسرور. وعلى الشاكلة نفسها، تمثّلت جمالية المماثلة التي تفضي إلى شدة التوقُّع في (رد الأعجاز على الصدور). وفي الحقيقة فإن رد العجز على الصدر إنما هو تماثُل على مستوى العلامات ما دام يتطلّب تكرار العلامة بين الصدر والعجز. وينبغي أن نشير إلى أن تماثُل العلامات يمثل مستوى أوسع من بنية رد العجز على الصدر، فهذه الأخيرة هي جزء من تماثُل العلامات وليس العكس.

إن رد العجز على الصدر هو نوع من التكرار النمطي الذي يوجب إيحاء منبثقاً من العلامة التي ترد في الصدر يتوقَّع المتلقِّي من خلالها ما سيرد في العجز. وإذا كان هذا التكرار يعد خصِّيصة بلاغية مميَّزة، فإنه لا ينسجم مع فرضية السياق الأسلوبي التي تبنى على القطع؛ ذلك أن المبنّه الأسلوبي لا يُعَدُّ كذلك إلا إذا أثار المتلقِّي ـ سواء أكان سامعاً أو قارئاً ـ عبركسر توقُّعاته وإحباطها. ومن المفيد أن نشير إلى أن ما سبق لا ينطبق على بنية رد العجز على الصدر بل يشاركه في هذا ما سماه البلاغيون بـ «الإرصاد أو التسهيم»[2] وقد سماه قدامة بن جعفر (التوشيح) يقول: «هو أن يكون أول بيت شاهداً بقافيته ومعناه متعلقاً به حتى أن الذي يعرف قافية القصيدة التي البيت منها إذا سمع أول البيت عرف آخره وبانت له قافيته»[3] ويسمِّيه أبو هلال العسكري (التبيين) قال: «سُمِّيَ هذا النوع التوشيح، وهذه التسمية غير لائقة بهذا المعنى، ولو سُمِّيَ تبييناً لكان أقرب. وهو أن يكون مبدأ الكلام ينبئ عن

---

(1) القيرواني ـ زهر الآداب ج 1 ـ ص 146 ـ الجاحظ ـ البيان والتبيين ج 1، ص 116.

(2) ينظر: أبو هلال العسكري ـ الصناعتين ـ ص 397.

(3) قدامة بن جعفر ـ نقد الشعر ـ ص 167.

مقطعه، وأوله يخبر بآخره، وصدره يشهد بعجزه، حتى لو سمعت شعراً وعرفت رَوِيَّهُ ثم سمعت صدر بيت منه وقفت على عجزه قبل بلوغ السماع إليه، وخير الشعر ما تسابق صدوره وأعجازه ومعانيه وألفاظه»[1]. وفي محاولة لتطبيق هذه البنية على النص السيابي، فإننا ينبغي أن نعدِّل قليلاً من مفهومها نظراً للخصوصية التي ينطوي عليها شعر السياب بما هو شعر حر، إذ ليس هناك صدر وعجز؛ ولهذا، فإن الخصيصة البلاغية المتمثِّلة في رد العجز على الصدر تفقد فاعليتها في الشعر الحر، ومن هنا، لا يصح توظيفها في إطار أسلوبية تعنى بما يسمَّى بالشعر الحر. ويمكن أن نستعيض عنها بمقولة «تماثُل العلامات» التي يمكن تطبيقها على مستويات عدة. وقد تناولنا فيما سبق من تحليل التماثُل الصوتي الذي نعدّه ـ هنا ـ تماثلاً علامياً بالنظر إلى أن التحليل استثمر إمكانياته الصوتية ـ الدلالية. ويمكن أن نزيد على ذلك مسألة توظيف النص السيابي نوعاً من الأفعال الرباعية تتماثل فيها الأصوات بطريقة خاصة، وهي أن يجتمع صوتان في كلمة واحدة بشكل سمّاه جان بيير شوسري لابري (التنسيق المتصل في التكرير المعجل) ورمَز له بالآتي:

أ + ب / أ + ب[2]

مثل: كـ ر كـ ر، وإليك أمثلة من هذا النوع الشائع في شعر السياب:

- وهي المفلّية العجوز وما **توشوش** عن «حزام»
وكيف شق القبر عنه أمام «عفراء» الجميلة

غريب على الخليج ـ 318

- فعلى يديّ دم وفي أذنيّ **وهوهة** الدماء

المخبر ـ 341

- ما شبَّ في وهران من برعم
أو أزهرت في أطلس عوسجة
إلا ودبَّت في مسيل الدم
نمنمة منعشة مبهجة

إلى جميلة بوحيرد ـ 381

---

(1) أبو هلال العسكري ـ الصناعتين ـ ص 397.

(2) ينظر: شريم، د. جوزيف ميشال ـ دليل الدراسات الأسلوبية ـ ص 91 ـ 92.

- هيهات. أينبثق النور
ودمائي تظلم في الوادي؟
أيسقسق فيها عصفور

تموز جيكور ـ 412

- بالأمس كان العيد، عيد الزهور:
الزاد تحثوه الربى، والخمور،
والرقص والأغنيات
والحب **والكركرات**

المبغى ـ 451

- إني شهدت سواك ينسفه اختناق للصدور
بغيظها ـ وسمعت **قفقفة** الضحايا في القبور

قارئ الدم ـ 443

- **وكركر** الأطفال في عرائش الكروم،
ودغدغت صمت العصافير على الشجر
أنشودة المطر

أنشودة المطر ـ 475

- ليعوِ سربروس في الدروب
في بابل الخزينة المهدَّمة
ويملأ الفضاء **زمزمة**

سربروس في بابل ـ 482

- لكن سربروس بابل ـ الجحيم
يخب في الدروب خلفها ويركض
يمزق النعال في أقدامها، **يعضعض**

سربروس في بابل ـ ص 485

- وأبرقت السماء كأن زنبقة من النار
تفتح فوق بابل نفسها. وأضاء وادينا
وغلغل في قرارة أرضنا وهج فعراها
بكلّ بذورها وجذورها وبكل موتاها

مدينة بلا مطر ـ ص 491

ترد ـ إذن ـ الكلمات ذات (التنسيق المتصل في التكرير المعجل) إحدى عشرة مرة في قصائد الأنشودة، وهي تتراوح بين الصيغة الفعلية والصيغة الاسمية: ففي قصائد (المخبر) و (إلى جميلة بوحيرد) و (المبغى) و (قارئ الدم) و (سربروس في بابل) ترد اسمية (وهوهة ـ نمنمة ـ الكركرات ـ قفقفة ـ زمزمة)، وفي قصائد (غريب على الخليج) و (تموز جيكور) و (أنشودة المطر) و (سربروس في بابل) و (مدينة بلا مطر) ترد فعلية (توشوش ـ يسقسق ـ كركر ـ دغدغت ـ يعضعض ـ غلغل)، والتعليق الشائع على مثل هذه الكلمات يحاول أن يستنبط منها إيقاعاً متمخُضاً عن تماثل الأصوات المنتظم فيها، بيد أن هذا لا يبدو كافياً على الإطلاق، فتكرار الأصوات على الصيغة التي هي عليه إنما هو متطلّب دلالي وإيقاعي في آنٍ واحد، ويكشف الفحص الفيلولوجي عن أن زيادة الصوت على الفعل الثلاثي ليكون رباعياً إنما يمثّل تقوية لدلالته، فضلاً عن تمخُض الجانب الإيقاعي الذي يصعد من قوة الشحنة التأثيرية، بفعل تصاعد طاقة التعبير، ولنلاحظ أن هذه الكلمات إنما تتعضّد على صعيدين، ففي مقطع قصيدة (أنشودة المطر) نجد أن (كركر ـ دغدغ) تعضد ـ تارة ـ نفسها عبر تماثل الأصوات المنتظم، وتعضدها ـ تارة أخرى ـ علاقتها بالمقطع الشعري بعامة. إذ تتكرّس (كركر) في بداية السطر الشعري بـ (الكروم) في نهايته:

وكركر الأطفال في عرائش الكروم

ومن ثم، تتكرّس بـ (دغدغت) في السطر الشعري الذي يلي السطر السابق، وأخيراً تتكرّس باللازمة:

مطر

مطر

مطر

الأمر الذي يفضي إلى جوّ إيقاعي مشبع بالأصوات ذات الطاقة التعبيرية العالية(*) ومن التماثل الذي يتحقّق على المستوى الصوتي في بنية الكلمة المفردة،

(*) كنا قد أشرنا ـ بهذا الصدد ـ إلى شكل نادر في النص السيابي، هو أحد أشكال التماثلات الفونيمية المنضبطة التي تتكرر فيها الأصوات على نحو منتظم في السطر الشعري لتوحي بطاقة تعبيرية معينة. وقد مثلنا لهذا النمط بانتظام توالي صوتي السين والصاد في السطر الآتي:

ـ وسار صغار بابل يهملون سلال صبار

مدينة بلا مطر ـ ص 489

يمكن الانتقال إلى التماثل الذي يتحقَّق على مستوى المقطع. ويبدو ـ هنا ـ أننا نقفز فجوة كان ينبغي ملؤها، وهي دراسة تماثل الكلمات أو تكرارها، ونحن نفضّل إرجاء هذه المعالجة إلى مكان آخر لأسباب منهجية تتعلَّق بطبيعة التحليل الأسلوبي(*). ونكتفي ـ بهذا الصدد ـ بالتنبيه على أن النص السيابي يتوفَّر على تكرارات مقطعية توظَّف توظيفاً دقيقاً يكتسي النص ـ من خلالها ـ طابعاً خاصاً:

ـ النار تركض كالخيول وراءنا أهُم المغول؟
على ظهور الصافنات؟ وهل سألت الغابرين؟
أروّضوا أمس الخيول؟
أم نحن بدء الناس: كل تراثنا أنصاب طين؟

قافلة الضياع ـ 370 و 374

ولنلاحظ أن قصيدة «قافلة الضياع» التي يرد فيها المقطع المكرَّر السابق، إنما تنبني ـ من جهة معينة وفيما يتصل بتكرار المقطع ـ على تقابل بين استهلال المقطع المكرَّر بكلمة (النار) وإلحاح النص على كلمة (الليل) قبل ورود المقطع المكرَّر:

ـ الليل يجهض، والسفائن مثقلات بالغزاة:

ـ الليل يجهض فالصباح من الحرائق. . . في ضحاه
الليل يجهض فالحياة

قافلة الضياع ـ ص 369

بيد أن التقابل بين (النار) و (الليل) لا يتم إلا بعد ممهدات. إذ ترد كلمة (النار) مرتين قبل ورودها في المقطع المكرَّر:

ـ النار تصرخ في المزارع والمنازل والدروب

قافلة الضياع ـ ص 369

ـ النار تتبعنا، كأن مدى اللصوص وكل قطّاع الطريق

قافلة الضياع ـ ص 370

وهكذا، فإن تهيئة معينة هي التي جعلت المقطع المكرَّر مثيراً للانتباه لأول وهلة، وليس لمجرَّد أنه تكرَّر فأصبح يثير الانتباه. فنحن ـ هنا ـ لا نعني بالمتكرِّر

(*) ستكون ثمة معالجة لكلمة (المطر) في الفصل الثالث من هذه الدراسة.

لكونه متكرِّراً حسب على طريقة أغلب المقاربات التحليلية العربية[1]، بل سنسعى ـ حسب مبدأ ريفاتير[2] ـ بالذي يثير الانتباه ثم يتكرَّر، لا أن يتكرَّر ثم يثير الانتباه. ولهذا، فنحن نعد المقطع السابق مثيراً للانتباه وبارزاً قبل أن يتكرَّر حسب ما تقدَّم. ولو تأمَّلنا قصيدة (قافلة الضياع) كاملة، لوجدنا أن ثمة عودة لكلمتي (النار) و (الليل):

- النار تصهل من ورائي والقذائف لا تنام

قافلة الضياع ـ ص 371

- الليل أجهض: ناره الحمى ودميته انتحاب الضائعين
  الليل أجهض: ليس فيه سوى مجوس لاجئين

قافلة الضياع ـ ص 374

إذا كانت ثمة خمسة أسطر شعرية هي التي مهَّدت لورود المقطع المكرَّر لأول مرة، فإن تكراره مرة ثانية حفل بممهدات كثيرة حتَّمت تكراره وإنهاء القصيدة به. ذلك أن ورود المقطع المكرَّر لأول مرة يعد ممهداً أولياً لوروده مرة ثانية، وفضلاً عن ذلك، فقد سبقت تكراره ثلاثة أسطر شعرية (النار تصهل) (الليل أجهض: ناره. . .) (الليل أجهض: ليس فيه. . .) كانت بمثابة المنذر بإعادة التقابل ـ الذي حدث سابقاً ـ بين (الليل) و (النار). وهكذا يصبح تكرار المقطع وسيلة أسلوبية تترشَّح عنها وظيفة جمالية تتمثَّل بممارسة تأكيد صارخ يتخطَّى مجرد جماليات الإيقاع إلى فضح واضح لحجم الانتكاس الذي أصاب الذات من جراء مشهد (قافلة الضياع) التي تعج بـ (النازحين) = (اللاجئين الفلسطينيين).

ولقد قلت إن السياق الأسلوبي المتولِّد من تنوُّع القوافي يكسر تلك الرتابة المزعومة، بالنظر إلى أنني شئت التسليم جدلاً بتلك الرتابة، وفي الحقيقة، فإنني لا

---

(1) ينظر ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ تحليل قصيدة (أنشودة المطر) في كتاب الياس خوري «دراسات في نقد الشعر» ـ مؤسسة الأبحاث العربية ـ لبنان ـ 1986ـ ط 3ـ ص 50ـ51. فالذي يلفت نظر الياس خوري هو تكرار الكلمات حسب ومن ثم عدها المفاتيح لتحليل النص الشعري، ولا يبدو هذا كافياً ـ بالنسبة لي على الأقل ـ للكشف عن البروزات النصية التي لا تتحدد ـ ضرورة ـ عبر تكرارها.

(2) ريفاتير ـ معايير تحليل الأسلوب ـ ص 77. يقول: «فتردد كلمة سبق أن أثارت الانتباه، سيدرك أسرع من تردُّد كلمة أسندت لها قيمة فقط عن طريق تكرارها».

أشاء أن أسلِّم بها، إذ إن التحليل السابق لخصائص البنية العروضية لمجموعة (أنشودة المطر) حاول أن يكشف عن سعة التنوُّع وكثرة مستوياته في استخدام التفعيلة، وفي نطاق مجموعة (أنشودة المطر) كانت الحصيلة اعتماد تسع تفعيلات متنوعة تعود إلى تسعة أوزان، فضلاً عن نمطين من المواشجة، تتمثل الأولى في المواشجة الوزنية، وتتمثل الثانية في المواشجة الشكلية اللتين ورد ذكرهما فيما سبق.

ومع دحض سمة الرتابة من منظور السياق الأسلوبي تسقط ـ بحسب ما أعتقد ـ دعوة السيدة نازك الملائكة إلى القافية الموحَّدة، تقول:

«ومما أحب أن أعلن أسفي له أنني في شعري الحر لم أعنَ عناية أكبر بالقافية، فكنت أغيِّر القافية سريعاً وأتناول غيرها، وهذا يضعف من الشعر الحر. لأنه يقوم على أبيات تتفاوت أطوال أشطرها، وبذلك ينقص رنينها وموسيقاها، فلو زاد الشاعر القافية غنى ولم يغيِّرها سريعاً لأضفى على الوزن موسيقى تمسكه وتمنعه من الانفلات. ولهذا بتُّ أدعو إلى أن يرتكز الشعر الحر إلى نوع من القافية الموحدة ولو توحيداً جزئياً، فبذلك نزيده موسيقى وجمالاً، وتحميه من ضعف الرنين وانفلات الشكل»(1).

هنا ـ بالضبط ـ تتعارض دعوة نازك الناقدة مع ما يكشفه التحليل الأسلوبي في ضوء فرضية السياق الأسلوبي، فأسفها على تغيير القافية سريعاً لا يضعف الشعر الحر، بل العكس هو الصحيح، فلعبة التماثلات والتعارضات على المستوى الصوتي تشبع النص الشعري بالحركية، وتحد من نزوعه إلى النمطية، ومن ثم الرتابة. إن فرضية نازك الملائكة السابقة لا تجد برهاناً لها في الشعر الحر، وربما كان الأولى أن تقدّمها في نطاق معالجة البنية الصوتية للشعر العمودي الذي يتصاعد رنينه بالقافية الموحّدة الأمر الذي يستنتج منه أن الناقدة تفضِّله (تصاعد الرنين) على أي انكسار يحدث في البنية الصوتية على المستوى القافوي. وإن استقراء معيناً لأنظمة التقفية في الشعر الحر الذي كُتب بعد إطلاق الناقدة نازك دعوتها تلك، يكشف عن أن دعوتها لم تجد أي صدى في المنجَز الشعري.

وعلى العموم، فإن التماثلات الصوتية التي رصدناها في أنظمة التقفية لا سيما النظام الرابع الذي ينطوي على أنظمة فرعية تشترك في أنها تتجاوز المماثلة فيها

(1) الملائكة، نازك ـ المجموعة الشعرية الكاملة ـ مقدمة مجموعة (شجرة القمر) ـ ص 418-419.

السطرين الشعريين إلى ما هو أكثر من ذلك، أقول إن هذه التماثلات الصوتية لا تغض من أهمية فرضية السياق الأسلوبي، بل إنها تعيش جدلاً معه، إذ تعقد مناغاة بين المماثلة الصوتية والمعارضة الصوتية لتنبني القصيدة على هذه المناغاة الجديدة من دون أن تكون الهيمنة لأحد الطرفين كما هو الحال في الشعر العمودي. وحين نستقري طبيعة المماثلة الصوتية نكتشف أن ثمة مماثلة تتأسس على تكرار الكلمة نفسها في نهاية سطرين شعريين، وليس تكرار صوت واحد.

لنتأمَّل ما يأتي:

- لو جئت في البلد الغريب إليَّ ما كمل **اللقاء**
الملتقى بك والعراق على يدي هو **اللقاء**

غريب على الخليج ـ 320

هل يمكن أن نكشف عن معارضة من نوع معيَّن داخل هذه المماثلة؟ الجواب: نعم. ذلك أن هذه المماثلة (اللقاء، اللقاء) تخرق قانون القافية الذي أقرَّه مقعّدو هذا المستوى، فلم يُسمح بتكرار الكلمة القافوية إلا بعد سبعة أبيات، وإلا فإن النص يسقط في عيب من عيوب القافية سُمِّيَ بـ «**الإيطاء**».

ونصوص السياب تخرق هذه القاعدة لتكرر الكلمة فيَ أحيان عديدة:

- من عيوني... فما زال عندي **فم**:
كل ما عندنا نحن، هذا **الفم**

عرس في القرية ـ ص 348

- أو ما صلبوني؟... فها أنا في **قبري**.
فليأتوا إني في **قبري**

المسيح بعد الصلب ـ ص 460

وربما تتكرَّر الكلمة بعد سطر شعري واحد يفصل بين السطرين الشعريين اللذين يشتملان على الكلمة المكرَّرة:

- أقفر الريف لما تولَّت **نوار**.
بالصبابات، يا حاملات الجرار
رحن واسألنها: «يا **نوار**»

عرس في القرية ـ ص 364

- أتخاف أن تطأ النبوءة مقلتيك **«هو الدمار»**
أتخاف منها أن تفر كأن سرب قطا يثار
فأنت من هلع تخض إلى المشاش **«هو الدمار»**

قارئ الدم ـ ص 445

إن الخرق الذي تمارسه المقاطع الشعرية السابقة يؤسِّس ـ ولا شك ـ نغمية جديدة تعدُّ سمة أسلوبية من سمات النص السيابي الذي حقق من خلال الخصائص المستكشَفة السابقة انقلاباً إيقاعياً في بنية الشعر العربي. وعلى الرغم من حشد الخصائص السابقة، فإن النص السيابي يبقى ينوء بخصائص أخرى وعلى مستوى آخر، ربما يحقق تحليلها استجلاء لعظمة هذا النص الجديد. وإنني لأدعو القارئ أن يختزن حشد الخصائص السابقة ليواشجها مع ما سيأتي من تحليل على المستوى التركيبي ليتزامن الاستكشافان: استكشاف البنى الصوتية واستكشاف البنى التركيبية التي سنتناولها في الفصل القادم.

الفصل الثاني

المستوى التركيبي وتجلّيات التحليل الأسلوبي

«فشعره من اللون الجديد في وادي الرافدين، وهو غير مألوف عند مَن ينشدون الشعر عندنا»

رفائيل بطي

مقدمة (أزهار ذابلة)

1947

يرمي هذا الفصل إلى دراسة المستوى التركيبي، وذلك بتحليل البنى التركيبية في نصوص السياب. وسنعنى ـ هنا ـ بمحاور عدة نحاول أن نستطلع البنى الأسلوبية عن طريق رصد الكيفية التي يتشكّل بموجبها النص السيابي، فهي ـ إذن ـ محاولة لتبيّن نظُم صوغ المتتاليات اللسانية في قصائد السياب من خلال فحص كيفية تضافُر البنى الأسلوبية، والطرائق التي تتعالق بها مكوّنات النص، وتمحيص تمفصُلاتها. إن غاية البحث تفضي بنا إلى دراسة تماسُك البنى الأسلوبية واتساقها عبر ما يسمى بالوصل، ومعاينة طبيعة هذا الوصل في مقاطع شعرية عدة، ومحاولة تأشير المواضع التي يفضي فيها الوصل إلى بنية لسانية استطرادية تصريحية، فضلاً عن رصد الانزياحات التركيبية التي يرتكبها النص السيابي، وسنرى أن ثمة خلخلة تركيبية تحدث على مستويات عديدة وفي مواضع مختلفة من النصوص الشعرية. وإذا ما كان التحليل يعتمد الوصف اللساني بدءاً، فإنه لا يقف عند حدود الوصف، بل إنه يستكمل المقترب الأسلوبي الوصفي بالبحث عن جماليات التركيب عن طريق ربط البنى الأسلوبية وطرائق تشكُّلها بالدلالة والإيقاع ونفسية السياب أيضاً. ولقد حدا بنا تأمُّل شعر السياب إلى دراسة الحذف والاختزال والتماثل التكراري الذي يفضي إلى التوازي، وسنرى أن كل ذلك ينتظم البنى اللسانية انتظاماً جديراً بالملاحظة، ولشيوع الجمل الاعتراضية والتضمين في نصوص السياب، فقد قمنا بدراستها، ولكن بعد أن حدَّدنا التضمين بالمستوى التركيبي وطرحنا مسوغات نظرية وتطبيقية لهذا التحويل، أعني تحويل دراسة التضمين من المستوى العروضي إلى المستوى التركيبي، وربط هذه الدراسة بالوظائف الجمالية التي تتمخَّض عن التضمين نفسه وكذلك الوظائف الجمالية المتمخِّضة عن الجمل الاعتراضية. وقد قمنا بمحاولة تقسيم التضمين على قسمين: (التضمين الثنائي) و (التضمين المتسلسل). وتتمتع نصوص السياب ببنى أسلوبية خاصة تتمثل في تلك البنى التي تتطلب تأويلاً باطنياً ليكشف عن تفرُّعاتها

الدلالية، فهي بنى (مراوغة) توحي بتعالقين خاصين يتحققان في ممارسة ربط خاص يتبعه تأويل خاص للبنية اللسانية، وينطبق هذا الأمر على مجموعة من الضمائر التي ترتبط بما تعود عليه بطريقة خاصة تجعل النص يتمفصل بسطر شعري محوري يمارس خلخلة واضحة وتشويشاً لنظام التركيب.

وسيتبيَّن من خلال هذا الفصل، أننا حاولنا أن نولي عناية بمشكلة الوظائف الجمالية، وذلك من أجل محاولة عقد صلات بين التحليل الأسلوبي والنقد الأدبي، وذلك ما مارسناه في الفصل الأول أيضاً. فالوظيفة الجمالية هي الآصرة التي تربط الأسلوبية بالنقد، ولهذا، فقد حاولنا أن نرصد الوسائل الأسلوبية المختلفة والمتنوعة التي تظهر على سطح النص الشعري من أجل إبراز الوظيفة الجمالية، إذ تتجلى هذه الوظيفة عبر رصد هذه الوسائل الأسلوبية وملاحظة تكرارها وشدة غرابتها، ومن ثم، فإن هذا الرصد هو الذي يرشح الوظائف الجمالية، وهو الذي يحاول أن يكشف عن مبدأ جمالي ينتظم بنى النص الشعري، ويمكن ـ الآن ـ أن نبدأ بإثارة السؤال الآتي:

كيف يمكن أن تتضافر البنى الأسلوبية؟

ربما تعضد بنية أسلوبية بنية أسلوبية أخرى عبر المماثلة أو التكرار أو أية صيغة تعبيرية أخرى. لنتأمَّل ما يأتي:

1 ـ أتعلمين أي حزن يبعث المطر؟

2 ـ وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟

3 ـ وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع؟

تتخذ الأسطر الشعرية السابقة صيغ أسئلة، أسئلة تتأسس على همزة الاستفهام في السطر (1) وعلى اسم الاستفهام (كيف) في السطرين (2) و (3)، ومن ثم، فإن الأسطر الثلاثة تتضافر ـ أولاً ـ عبر البنية الاستفهامية لتبدو كل بنية تدعم الأخرى، وتتضافر ـ ثانياً ـ عبر تماثل ما يليها من الأفعال المضارعة:

أتعلمين. . . ؟

وكيف تنشج. . . ؟

وكيف يشعر. . . ؟

وتأتي القافية في السطرين (1) و (2) لتشد ـ بشكل راسخ ـ حلقات المتتالية

اللسانية عبر الروي (صوت الراء)، ويبدو أننا ـ هنا ـ نتجاهل ـ بشكل قصدي ـ تغيُّر القافية في السطر (3)، وذلك لأنه يمثِّل مفتتحاً لتناغُم جديد مع السطر الذي يليه!

3 ـ وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع؟

4 ـ بلا انتهاء ـ كالدم المراق كالجياع،

وبالنظر إلى هذا التشكُّل الاستفهامي الذي يترسَّخ بتماثُل الأفعال المضارعة ومن ثم التماثل الصوتي عبر القافية، تتأسَّس بنية كلية شكلية متماسكة متمخِّضة عن عناصر لسانية داخلية تكمُن في البنية اللسانية للنص نفسه عبر أسطر ثلاثة (1) و (2) و (3). بيد أنني يجب أن أدقِّق معنى تماسُك البنية الداخلية في الأسطر الشعرية السابقة بافتراض أن هناك بنية أكثر داخلية ـ إذ أجاز التعبير ـ بمعنى أنها بنية تعضد نفسها بنفسها عبر ازدواج يتأسس على تحقيق قيمتين تعبيريتين في سطر شعري واحد. ومن هنا، فنحن بحاجة إلى العودة إلى الأسطر الشعرية السابقة وتمحيصها، ومن ثم محاولة البرهنة على فرضية البنية المزدوجة في السطر الشعري الآتي:

5 ـ كالحب، كالأطفال، كالموتى، هو المطر!

ربما يبدو أننا نقع في تناقُض بقدر معين، وذلك بافتراض ازدواج في بنية واحدة، بيد أن هذا التناقض إنما هو تناقض ظاهري، والتفسير الباطني له يوضح أن البنية الأسلوبية في السطر الشعري (5) إنما هي واحدة من حيث كونها متتالية لسانية، أي مجموعة من الكلمات جرى اختيارها ومن ثم تركيبها من أجل إنتاج جملة، وإن هذا التفسير إنما هو جزء من عمل اللسانيات وهو يذكِّرنا بفرضية ياكوبسون في نظام صوغ المتتالية اللسانية الذي يعتمد على محورَي الاختيار selection والتأليف combination كما جرى توضيحهما في (مدخل) هذه الدراسة(*).

لقد سبق القول إن الأسطر الشعرية (1) (2) (3) تستهل بصيَغ استفهامية تتكرَّر عبر أداتين (الهمزة، كيف)، وإن هذا التكرار الاستفهامي ليظهر شكلاً متماسكاً يشد الأسطر الشعرية إلى بعضها البعض، فالتكرار إنما هو نوع من التأكيد أو التكريس سواء أكان على مستوى البنية اللسانية أم التمثيل الدلالي الذي يتمخَّض عنها. إنه إلحاح على تصوير معين، تصوير حالة تنبثق ـ ابتداء ـ بشكل أكثر وضوحاً:

(*) ينظر ص 70 من هذه الدراسة.

- أتعلمين أي حزن يبعث المطر؟

فهي حالة (الحزن) الذي يتكرَّس بالتصريح بالباعث عليه (المطر). وهنا، نشهد نوعاً من إقامة علاقة صريحة واضحة بين (الحزن، المطر). إنهما كليهما يردان من دون محاولة لإخفائهما عن طريق إشارة أو بنية أسلوبية تقوم على الترميز، لا من ناحية ربطهما معاً، بل من ناحية التصريح بها أو التلميح إليها، ذلك أن العلاقة (الحزن، المطر) إنما تتوفر على سمة أسلوبية يكشف تحليلها عن حس ذاتي مشوّس ومضطرب يجد في (المطر) ترنيمة توحي بالحزن، ولكن ليس الحزن وحده هو الذي توحي به هذه الترنيمة، بل ثمة جملة من الانفعالات أو لنقل: التمثيلات الدلالية المختلفة وربما المتناقضة: الحزن، الخصب، الجوع، الطمأنينة، القلق، . . . إلخ. وهذا ما سيكشفه التحليل اللاحق. والمهم ـ هنا ـ هو أن التصريح بطرفي العلاقة (الحزن، المطر) لا يضعنا بإزاء دلالة منكشفة أو ـ بالأحرى ـ ساقطة. ما دامت البنية الاستفهامية (أتعلمين) لم تستطع أن تضطلع بوظيفة الاستفهام. وهنا، نصل إلى مفصل مهم من مفاصل التحليل الأسلوبي الذي يربط بين بنية لسانية معينة تبطن غير ما تظهر، وبنية أخرى تصدم المحلل وتحفّزه على البحث عن مسوغات يوائم بها بين البنيتين.

ومما هو مسلّم به، إن كل بنية لسانية إنما تناط بها وظيفة محدّدة، وما لم تقم هذه البنية بتلك الوظيفة، فإننا نكون بإزاء انزياح deviation معين، وإذا لم تستطع البنية الاستفهامية (أتعلمين) أن تنجز الوظيفة المنوطة بها، فإنها تكون بنية منزاحة عما وضعت له أصلاً. ذلك أن سياق السطر الشعري:

- أتعلمين أي حزن يبعث المطر؟

لا يتضمن أية إشارة إلى جهل المخاطب ـ هنا: المخاطبة ـ بل إنه يشير إلى تهويل معين لطبيعة الإحساس الطاغي بإزاء مشهد المطر. إنه الحزن الذي يمثل الشرخ على المستويين العاطفي واللساني في آن. فالبنية اللسانية تنكسر ولا تؤدي ما هو متوجَّب عليها، ومن ثم تحقق توازياً مع الانكسار النفسي الذي يشيع في العلاقة (الحزن، المطر). وربما ينبغي ـ حقيقة ـ أن نرفع علامة الاستفهام من نهاية السطر الشعري طبقاً لما تقدَّم:

- أتعلمين أي حزن يبعث المطر

أما فيما يتصل بالسطرين الشعريين:

2 ـ وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟

3 ـ وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع؟

فإنهما في الوقت الذي يعضدان البنية الاستفهامية في السطر الشعري: (1)، فإنهما ـ كذلك ـ يماثلان النسق الاستفهامي فيها، فاسم الاستفهام (كيف) لا يؤدي وظيفته الاستفهامية، بل هو يحاول تعضيد النسق الاستفهامي في السطر الأول عبر إسقاط وظيفتهما، ومحاولة تكريس حالة الحزن بـ «تنشج المزاريب» وبـ «يشعر الوحيد»، إنها محاولة لإشباع النسق بتماثلات تركيبة تومئ إلى نشيج المزاريب والشعور بالوحدة والضياع اللذين هما ـ في الأصل ـ تفريعان عن العلاقة (الحزن، المطر). إن إسقاط وظيفة (كيف) الاستفهامية يؤدي إلى كسر النسق وغياب الحس بالاستفهام، وينبغي ـ كذلك ونتيجة لذلك ـ أن يؤدي هذا الكسر إلى تغييب علامة الاستفهام وليس غيابها نظراً لكونها حاضرة في النص المكتوب، ومن ثم، يمكن كتابة السطرين الشعريين من دون العلامتين الاستفهاميتين.

- وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر
- وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع

إذن، تعضد الأسطر الشعرية الثلاثة الأولى أحدها الآخر، وهكذا يتحقق التضافر بين البنى الأسلوبية المتميِّزة. بيد أن الأمر يختلف حين نصل إلى السطر الشعري :(5)

5 ـ كالحب، كالأطفال، كالموتى، هو المطر

ذلك أن السطر يمثِّل امتداداً للسطر الذي قبله (4):

4 ـ بلا انتهاء ـ كالدم المراق كالجياع

امتداداً ينحصر بالجملة المعترضة، إذ إن أصل الجملة هو:

- بلا انتهاء ـ . . .ـ هو المطر

وبين هذه الجملة الأصلية تتوالى التشبيهات، وهنا يكمُن تعضيد البنية لنفسها عبر هذه التشبيهات المتلاحقة التي تتكشَّف عن تضارب واضح في قيَمها التعبيرية المرتبطة بـ «المطر»: (دم مراق ـ جياع ـ حب ـ أطفال ـ موتى) = (قتل ـ جوع ـ فرح ـ ولادة ـ براءة ـ موت ـ تلاشي. . . إلخ).

هكذا تتعضَّد البنى الأسلوبية وتتضافر عبر إشباع الأنساق الشعرية، وممارسة

إصرار غريب تتخلى فيه أدوات عدة عن القيام بوظائفها الأصلية. وبهذا الصدد يمكن الإلماع إلى أنساق تركيبية تمارس الإصرار الغريب نفسه، ولكن عبر أدوات رابطة وعبر انزلاقات خفية تحقّق تداعياً غير محسوس، يكون الاتكاء فيه على كلمة أو أداة ربط، أو إنهما يكونان بمثابة الجسر المائل الذي ينزلق عليه النسق التركيبي، فلننظر إلى:

1 ـ عيناك غابتا نخيل ساعة السحر،
2 ـ أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر.
3 ـ عيناك حين تبسمان تورق الكروم
4 ـ وترقص الأضواء... كالأقمار في نهر
5 ـ يرجّه المجذاف وهناً ساعة السحر
6 ـ كأنما تنبض في غوريهما النجوم...
7 ـ وتغرقان في ضباب من أسىً شفيف
8 ـ كالبحر سرّح اليدين فوقه المساء،
9 ـ دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف،
10 ـ والموت، والميلاد، والظلام، والضياء
11 ـ فتستفيق مِلْءَ روحي رعشة البكاء
12 ـ ونشوة وحشية تعانق السماء
13 ـ كنشوة الطفل إذا خاف من القمر!
14 ـ كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم
15 ـ وقطرة فقطرة تذوب في المطر...
16 ـ وكركر الأطفال في عرائش الكروم،
17 ـ ودغدغت صمت العصافير على الشجر
18 ـ أنشودة المطر...
19 ـ مطر...
20 ـ مطر...
21 ـ مطر...

لكي نصنّف المقطع الشعري السابق من الناحية التركيبية، فلا بد من أن نشدّد

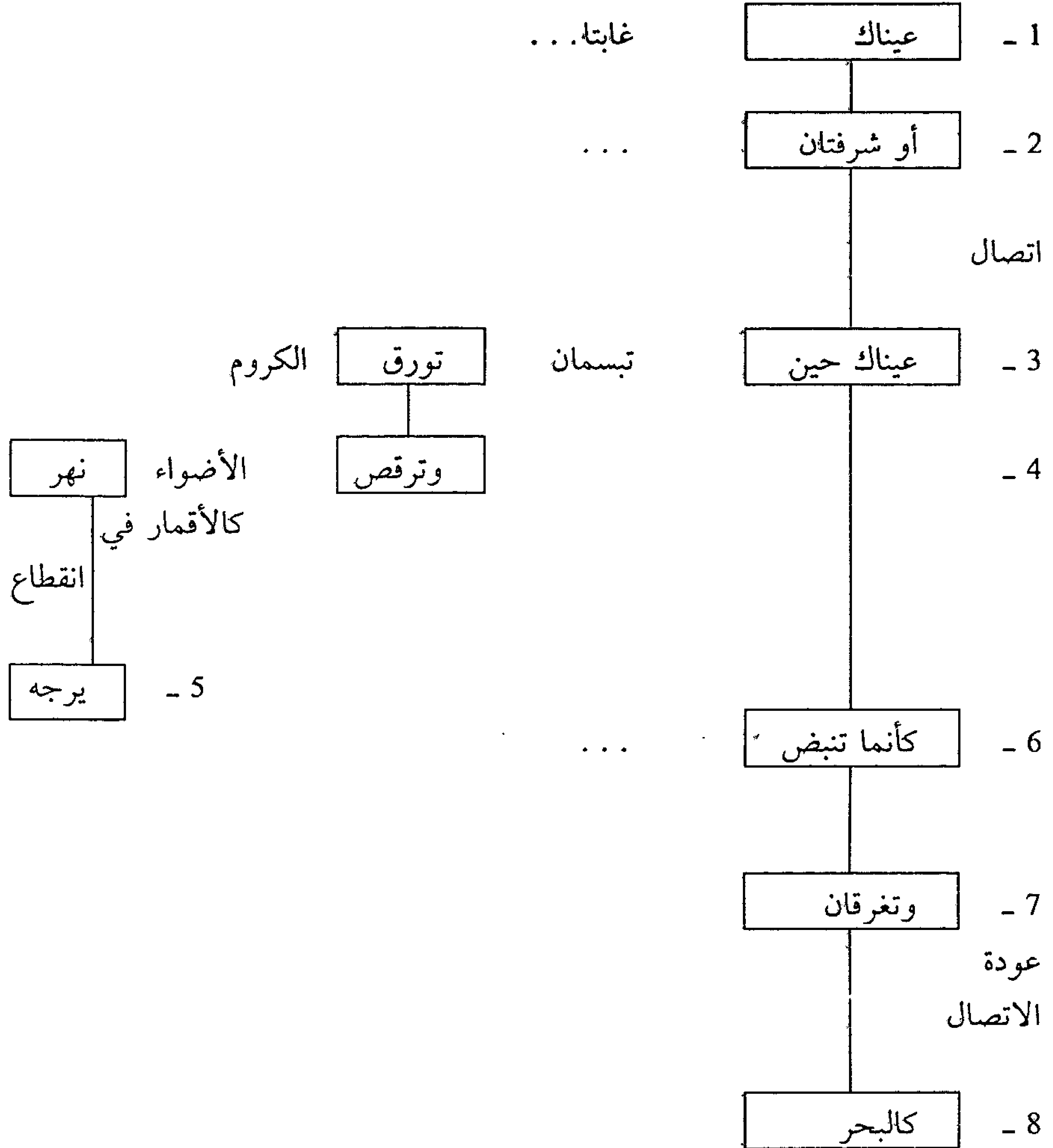
على مفاصل مهمة فيه، مفاصل تبيِّن تماسُك النص ومرونته في الوقت نفسه، وسنرصد بهذا الصدد طبيعة الانتقال من سطر شعري إلى آخر.

إن أول مفصل يواجهنا في المقطع السابق يتمثَّل في أداة الربط (أو) في السطر الشعري (2). وما دامت الجملة الشعرية في السطر (1) إنما هي جملة خبرية، فإن وظيفة (أو) تتحدَّد بكونها إيهامية على وفق قوانين النحو. فهي (أو) تجعل الوصف المنبث في السطرين (1) و (2) متأرجحاً وغامضاً ونلاحظ أن التابع الذي يلي (أو) هو (شرفتان) يعود إلى المتبوع (غابتا)، وما دامت العلاقة هي علاقة تابع بمتبوع، فإن التداعي يتحقَّق عبر هذه الإفاضة في الوصف، وتتكرَّس هذه الإفاضة إذا انتقلنا إلى السطر (3)، إذ نجد أن ثمة عودة إلى تركيب جملة خبرية تبدأ بالكلمة عينها التي بدأ بها السطر (1) (عيناك)، وهكذا، وبعد أن كان محور الارتباط التركيبي أداة الربط (أو) بين السطرين (1) و (2)، يكون محور الارتباط التركيبي بين السطرين (2) و (3) هو تكرار كلمة (عيناك)، وهنا نلمح عودة إلى الارتباط بالسطر (1)، وحين ننتقل إلى السطر (4) نجد أن أداة الربط (و) هي التي تقوم بمهمة تلاحُم السطرين، فعلى وفق قوانين النحاة تكون وظيفة الواو هي الجمع بين المعطوف والمعطوف عليه في الحكم والإعراب، فهي ـ إذن ـ تجمع بين (تورق الكروم) و (ترقص الأضواء)، وهكذا تعود البنية اللسانية في شعر السياب إلى الإفاضة أو الاستطراد الذي يحقِّق تداعياً مفعماً بالوصف المرهف لأدق تفصيلات الموضوع. ولو تأمَّلنا السطر الشعري (4):

وترقص الأضواء... كالأقمار في نهر

لوجدنا أنه يكرِّس البنية الاستطرادية عبر ارتباطه بالسطر (5)، ذلك أن السطر (5) يبدأ بالفعل (يرجّه) الذي يعود الضمير فيه إلى (نهر)، وهذا المفصل يبتعد عن الكلمة الاستهلالية (عيناك)، وما يلبث السطر (5) حتى يعيد الارتباط التركيبي بالكلمة الاستهلالية فيشرع في وصف (عيناك). وإلى هذا الحد يمكن ملاحظة تساوي الأسطر الشعرية من ناحية عددها وتعلُّقها بموضوع معين، ولنلاحظ أيضاً تساوي عدد تفعيلاتها، فثمة سطران (2) و (3) يتعلَّقان بـ (عيناك) في السطر (1)، وثمة سطران (4) و (5) لا يتعلقان بها، ومن ثم يعود التعالُق بـ (عيناك) في السطرين (6) و (7) عبر (كأنما) و (الواو) التي تعطف (تغرقان) على (تنبض) ونلاحظ أيضاً تساوي عدد تفعيلاتهما. إذن هناك سلسلة من الاتصال والانقطاع المتناوب على نحو منتظم بالكلمة الاستهلالية يوضحها المخطّط الآتي:

مخطّط (1)



ومن الملاحَظ أننا أدرجنا السطر (8) ضمن سلسلة الاتصال، وذلك أنه يرتبط بالسطر (7) عبر أداة التشبيه (الكاف) ويمثل السطر (8) آخر اتصال بـ (عيناك) لتنساب القصيدة في سلسلة انقطاع طويلة عبر جملة خبرية في السطر (9)، وجملة تابعة في السطر (10)، وجملة استثنائية (فتستفيق) في السطر (11) وجملة تابعة في السطر (12) وجملة تشبيهية في السطر (13)، وجملة تشبيهية أخرى في السطر (14)، وجملة تابعة

في السطر (15)، وجملة استئنافية في السطر (16)، وجملة تابعة في السطر (17)، وأخرى مماثلة في السطر (18) حتى نهاية المقطع باللازمة (مطر. مطر. مطر). وهكذا تتراوح الجمل بين أن تكون معطوفة أو مستأنفة أو تشبيهية، والقاسم المشترك بينها أنها مثَّلت انقطاعاً عن الاستهلال وانثيالاً أتاح للنص ـ وبشكل معجز ـ أن يحقق انسجاماً عبر الانقطاع، وربما يتجلى ذلك في ختام المقطع الذي يشيع أجواء تعزيمية طقوسية بدءاً من التكرار في السطر (15):

- وقطرة فقطرة تذوب في المطر

ليردف هذا التركيب المكرَّر بتركيبٍ صوتي مكرَّر في السطر (16):

- وكركر الأطفال في عرائش الكروم

وليتعزز ذلك في السطر (17) و (18):

- ودغدغت صمت العصافير على الشجر
أنشودة المطر

ومن ثم الانتقال إلى اللازمة التي تتكرر مراراً في القصيدة:

- مطر...
مطر...
مطر...

وفي الحقيقة، فإن هذا الانقطاع الاستطرادي لا يفتت انسجام المقطع ووحدته حسب التحليل السابق، بل إنه يهيِّئنا لدراسة النص بوصفه «وصلاً ممتداً» وذلك هو تعريف الخطاب حسب ج. أنطوان[1]، فالوصل يتيح إمكانية دراسة النص بوصفه كلاً منسجماً، ويمثل المقطع الاستهلالي لقصيدة (أنشودة المطر) مقطعاً مثالياً للوصل العادي الذي يتم عبر طرائق مختلفة بيَّنها المخطط (1). ونحن نبحث في الوصل عن موضوع مشترك يربط مفاصل النص جميعها. إن الوصل، عندما ينظر إليه من هذه الزاوية، لا يصبح إلا مظهراً للإسناد، والقواعد المنطقية التي تصلح لأحدهما تصلح للآخر. إن طرفي الوصل ينبغي أن يجمعهما مجال خطابي واحد، يجب أن تكون هناك فكرة هي التي تشكِّل موضوعهما المشترك وغالباً ما قام عنوان الخطاب بهذه الوظيفة، إنه يمثِّل المسند إليه أو الموضوع العام وتكون كل الأفكار الواردة في

---

(1) ينظر: كوهن ـ بنية اللغة الشعرية ـ ص 158.

الخطاب مسانيد له، إنه الكل الذي تكون هذه الأفكار أجزاءه»[1]، وهكذا يبيّن المخطط (1) أن مقطع (أنشودة المطر) السابق إنما يشدِّد على كلمة (عيناك) لتتوالى بعدها مجموعة من الأوصاف المتعلقة بهما، وذلك عبر أدوات مختلفة (أو ـ و ـ الكاف) أو عبر تكرار كلمة (عيناك) نفسها:

عيناك غابتا ـ أو شرفتان ـ عيناك حين تبسمان ـ كأنما تنبض في غوريهما ـ وتغرقان ـ كالبحر.

وعبر هذه السلسلة من الأوصاف يلتئم شمل النص بوصفه «وصلاً ممتداً»، ويتحقق انسجام النص الذي لم تستطع البنية الاستطرادية الظاهرية أن تلغيه أو، على الأقل ـ تشوّشه، فهي ليست مجرد تكرار حشوي يثقل النص، بل هي بمثابة بناء كلي يحاول أن يحيط بتفصيلات الموضوع فيضع مسنداً إليه واحداً (عيناك) لتتعلق به مسانيد عدة، وهنا يكمُن المظهر الإسنادي للوصل، فالعينان ليستا ـ فقط ـ غابتين، بل هما، أيضاً (شرفتان)، وهما (حين تبسمان تورق الكروم) ووو. . . إلخ.

إن الاسترسال ـ هنا ـ لا يتوخى ـ فقط ـ حشداً من الأوصاف المتعلقة بـ(عيناك)، بل إن هناك استذكاراً باطنياً لأشياء حميمة ومواقف تحنُّ إليها النفس، ومتقابلات تحتشد بها الحياة الماضية «تسترسل ـ كما يسترسل المطر ـ من طبيعة الموقف كله»[2]، من الموقف بإزاء الواقع المزري، والموقف بإزاء المستقبل المأمول، واقع العراق ومستقبله، واقع الشاعر ومستقبله، طفولته، وملاعبه وقريته والعودة إليها جميعاً، ولكن ليس عن طريق الهرب ـ وهنا، أدين لإحسان عباس بهذا الاستنباط الرائع ـ بل «إن الطفولة جزء من حياة كبرى ـ فالعودة إليها ليست هرباً إلى الماضي، وإنما هي وصل للماضي بالحاضر، ووصل للذات بالمجموع، ووصل للفرد بالمجتمع، حتى ينتج عن ضروب هذا الوصل وحدة عامة تستشرف المستقبل في ثقة الإنسان المطمئن إلى المصير الإنساني»[3].

إن هذه الدلالة العامة تكرِّسها أدوات الوصل وطبيعة التراكيب في قصيدة (أنشودة المطر)، فالوصل التركيبي يعضد الوصل الدلالي والعكس بالعكس، وتنشبك الدلالة ـ هنا ـ بالتركيب ليتزامن مستويا التحليل، وذلك أن المستوى الدلالي يتواشج

---

(1) المصدر نفسه، ص 161.

(2) عباس، إحسان، بدر شاكر السياب ـ ص 212.

(3) المصدر نفسه ـ ص 209.

ـ هنا ـ مع المستوى التركيبي، فاكتشاف البنى الأسلوبية المميزة أمر يقتضي تجليتها وتوضيح فرديتها وردَّ تنافرها إلى انسجام معين، وكل ذلك لا يمكن من دون ممارسة تحليل دلالي يكشف عن آلية الانسجام المتمخُض عن المعالجة النصِّية.

وإذا كان جان كوهن يشترط فكرة مشتركة أو (مجال خطابي واحد) يربط طرفي الوصل، وإن هذا المجال غالباً ما يوضحه (عنوان الخطاب)، فإن قصيدة (عرس في القرية) تقف على النقيض من هذا الاشتراط، فدلالة العنوان بما تحمله من قيَم وعادات وتفصيلات معروفة تتضاد مع ما يعرضه نص القصيدة من قيَم ودلالات حتى أن «نقر الدراباك» في:

- كان نقر الأرابك منذ الأصيل

عرس في القرية ـ 344

لا يخلو من تضاد معين مع ما يليه، فالموقف المأساوي الذي يشيع في النص يماهي تشبيه تساقط (نقر الدرابك):

- يتساقط مثل الدموع
أو كمثل الشرار

وإن «ليلة العرس» لم تعد تعني توحّد كيانين مفعمين بالحياة، بل تعني ـ على العكس ـ موت كيانات معينة:

1 ـ إنها ليلة العرس بعد انتظار
2 ـ مات حبٌّ قديم، ومات النهار
3 ـ مثلما تطفئ الريح ضوء الشموع

هكذا يكون (نقر الدرابك) (دموعاً) أو (شراراً) ينذر بدلالة مضادة لدلالة (العرس). وهكذا تنفصم الرابطة بين دلالة (العرس) في عنوان النص، ودلالة النص نفسه، ومن ثم لا يكون ثمة انسجام دلالي بين المسند إليه وعنوان القصيدة (عرس في القرية)، ودلالة النص العامة التي تتمثل بجزئياتها مسانيد للمسند إليه، بل إن ثمة منافرة تتحقق على مستوى النص بوصفه كلاً، وعلى مستوى جزئياته التي يشيع التضاد في ثناياها. ولو تأملنا السطرين الشعريين السابقين (1) و (2) لوجدنا أنهما يفتقران إلى الرابط أو إلى أداة الربط، فالرابط السببي مفقود بين:

(إنها ليلة العرس. . .) و (مات حب. . .)

الأمر الذي يؤدي إلى توقُّع وجود فصل هنا، بيد أننا ـ هنا ـ لا نقر بوجود مثل

هذا الفصل، بل ثمة وصل من نوع خاص، وصل يتحقق بصورة مضمرة عبر القِران Jauxtaposition، أي عبر حذف أداة الربط، وهو يمثل الشكل الشائع للربط[1]، ويفضي هذا القران إلى نمط من الانزياح كان قد سماه كوهن بالانقطاع «المتمثِّل في وصل فكرتين لا تتوفران على أية علاقة منطقية بينهما»[2]، ويبدو ـ لأول وهلة ـ تفكُّك النص عبر ضياع الرابط السببي بين واقعة (العرس) وواقعة (موت الحب) و(موت النهار)، وهنا ـ بالضبط ـ يكمُن القران الذي يؤدي إلى بنية الانقطاع، والسطر (3) يكرِّس هذا الانقطاع من خلال تكريس التضاد من ناحية طرفه الثاني ليزيد (موت الحب) و (موت النهار) تحقُّقاً عن طريق تشبيههما (إطفاء الريح ضوء الشموع): يمثِّل هذا التضاد بين (ليلة العرس) و (مات حب. . .) (مات النهار) تضاداً جزئياً يفضي إلى تضاد كلي بينه وبين عنوان النص (عرس في القرية)، وتتوالى المسانيد المنافرة للمسند إليه (العنوان):

- يا رفاقي سترنو إلينا نوار
  من علٍ في احتقار
- ولو أنّا وآباءنا الأوَّلين
  قد كدحنا طوال السنين
- أقفر الريف لما تولّت نوار
- أتركوني أغنِّي أمام العريس
  وأراقص ظلِّي كقرد سجين
  وأمثِّل دور المحب التعيس
  ضاحكاً من جراحات قلبي الحزين،
  من هواي المضاع
  من قلوب الجياع
  حين تهوي، ومن ذلة الكادحين
  سوف آكل حتى ينز الدم

يبقى النص حتى نهايته يعبِّر عن تلك المنافرة بين عنوانه ودلالته العامة، ومن ثم فإن هذه القصيدة تتمتع بخصوصية أسلوبية تنبني على مفارقة واضحة بين عنوانها

(1) ينظر: كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 158.
(2) المصدر نفسه ـ ص 163.

ومضمونها، إذ لا يعود بإمكاننا استكشاف ذلك (المجال الخطابي الواحد) الذي اشترطه كوهن لربط طرفي الوصل، وإذن، فإن علينا أن نبحث عن وصل آخر يشبه ذلك الوصل المتحقّق بين:

- إنها ليلة العرس بعد انتظار
- مات حب قديم، ومات النهار

أي علينا أن نبحث عن قران آخر يصل النص بعنوانه، ويعيد انسجام المسند (النص) مع المسند إليه (العنوان)، وربما يتحقق هذا النوع من الوصل بممارسة لعبة التضاد الشاملة والقصدية، فنحن نجد أصداء (العرس) في ثنايا النص، بيد أن النص نفسه يشوِّش هذه الأصداء ليحوِّلها إلى غمغمات حزينة تعج بالأسى وتسخر من نفسها وتحيل بهرج العرس على أجواء كابية بطريقة تنسج خيطاً خفياً يشد مفاصل النص، ويشد هذه الأخيرة بالعنوان عبر لعبة التضاد التي هيمنت على النص كله.

وربما يكون السياق قد تجاوز البنية الاستطرادية في شعره، تلك التي تخلق توضيحاً يقضي على التلميح، إذ تنثال الأسطر الشعرية في إفاضات كان قد أعلن السياب ندمه عليها: «لقد كنت إلى وقت قريب أبرم بنفسيَ لأني أستفيض في الموضوع الذي أعالجه فأقول كل ما عندي، لأن الشاعر الحق هو مَن يقول خير ما عنده، لا كل ما عنده، أو كل ما يمكن أن يقال»[1]، ومع هذا الإعلان الصريح بقي السياب يمارس الاستطراد بطريقة تكاد تحس، وتثقل القصيدة بما هو خارج عنها، بل ربما تأخذ وظيفة محددات تحصر البنية اللسانية في مجال معين فتصيب «مقتلاً» منها، ولننظر إلى ما يأتي:

1 - قرأت اسمي على صخره
2 - هنا، في وحشة الصحراء،
3 - على آجرة حمراء،
4 - على قبر. فكيف يحس إنسان يرى قبره؟

في المغرب العربي - 394

ففي السطر الشعري (1) ترتكز البنية اللسانية على غياب معين، غياب المحدد المكاني فكلمة (صخرة) لا تحيل على تحديد مكاني خاص، بيد أن السطر الشعري

---

(1) مجلة الآداب، عدد نيسان (1955)، ص 62.

(2) يأتي بالمحدَّد المكاني (هنا)، ومع هذا التحديد الأولي، فإن التركيب يبقى يشير إلى غياب معين ما لم يتكرَّس بتوضيح آخر، فـ (هنا) تفقد قابليتها على التحديد ما دام النص الشعري يفقد مرجعيَّته، ومن ثم تستحيل الإشارة إلى مكان معين عن طريق اسم الإشارة (هنا). غير أن السياب يضيف «في وحشة الصحراء»، ومن ثم تتضح معالم الـ (هنا) لتفقد احتماليتها، وتخلق مرجعية نصية لـ (هنا) عبر الإضافة أو بشكل دقيق ـ عبر الإفاضة التي يمارسها السياب في «وحشة الصحراء»، والمقطع السابق لا يكتفي بالتحديد، ولنقل إن السياب لا يكتفي بالتحديد السابق فيفيض في السطر (3).

ـ على آجرَّة حمراء،

ليزيد التحديد تحديداً، ومن ثم يشيع المرجع وتُرسم معالمه رسماً دقيقاً وربما يمثِّل السطر الشعري (4) إجهازاً كاملاً على بنية الغياب لتحل محلها بنية الحضور عبر:

4 ـ على قبر. فكيف يحسُّ إنسان يرى قبره؟

إن تعبير (على قبر) والتعبيرات التي سبقته أسقطت احتمالية الـ (هنا) في السطر (2) وحدَّدتها تحديداً كاملاً بعد أن كانت (هنا) تدخل ضمن مقولة الإشاريات shifters التي يعرفها يسبرسن Jespersen «بأنها صنف من الكلمات يتغيَّر معناها بتغيُّر المقام»[1]، بيد أن إفاضات السياب أخرجت الـ (هنا) من مقولة الإشاريات إلى مقولة المحددات المكانية التي اتَّضحت مرجعيتها ـ أخيراً ـ بـ «على قبر». إن نفي الاحتمالية هذا عبر استطراد غير ضروري يحيل لغة الشعر إلى لغة مرجعية محددة.

وحين يفلت السياب من إسار البنية الحضورية تلك عبر «التفات» يتحقق في السطر (4):

4 ـ على قبر. فكيف يحس إنسان يرى قبره

فإنه يعود إلى الاستطراد مرة أخرى، فبعد أن بدأ المقطع الشعري السابق بضمير يحيل على المرسل «قرأتُ إسمي»، فإنه يتغيَّر الآن إلى ضمير الغائب (هو):

5 ـ يراه وأنه ليحار فيه:

6 ـ أحي هو أم ميت؟ فما يكفيه

7 ـ أن يرى ظلاً له على الرمال

(1) كوهن ـ بنية اللغة الشعرية ـ ص 150.

وبعد هذا المقطع تتوالى سلسلة من التشبيهات التي ترسم ملامح المشبَّه عبر بنية استطرادية توضيحية تشير برمَّتها إلى ضياع أو انحطاط معين:

8 ـ كمئذنة معفرة

9 ـ كمقبرة

10 ـ كمجد زال

11 ـ كمئذنة تردد فوقها اسم الله

12 ـ وخط اسم له فيها،

13 ـ وكان محمد نقشاً على آجرة خضراء

14 ـ يزهو في أعاليها

15 ـ فأمسى تأكل الغبراء

16 ـ والنيران، من معناه

17 ـ ويركله الغزاة بلا حذاء

18 ـ بلا قدم

19 ـ وتنزف منه، دون دم،

20 ـ جراح دونما ألم

21 ـ فقد مات

22 ـ ومتنا فيه، من موتى ومن أحياء

23 ـ فنحن جميعنا أموات

24 ـ أنا ومحمد والله.

25 ـ وهذا قبرنا: أنقاض مئذنة معفَّرة.

26 ـ عليها يكتب اسم محمد والله،

27 ـ على كسر مبعثرة

28 ـ من الآجر والفخار

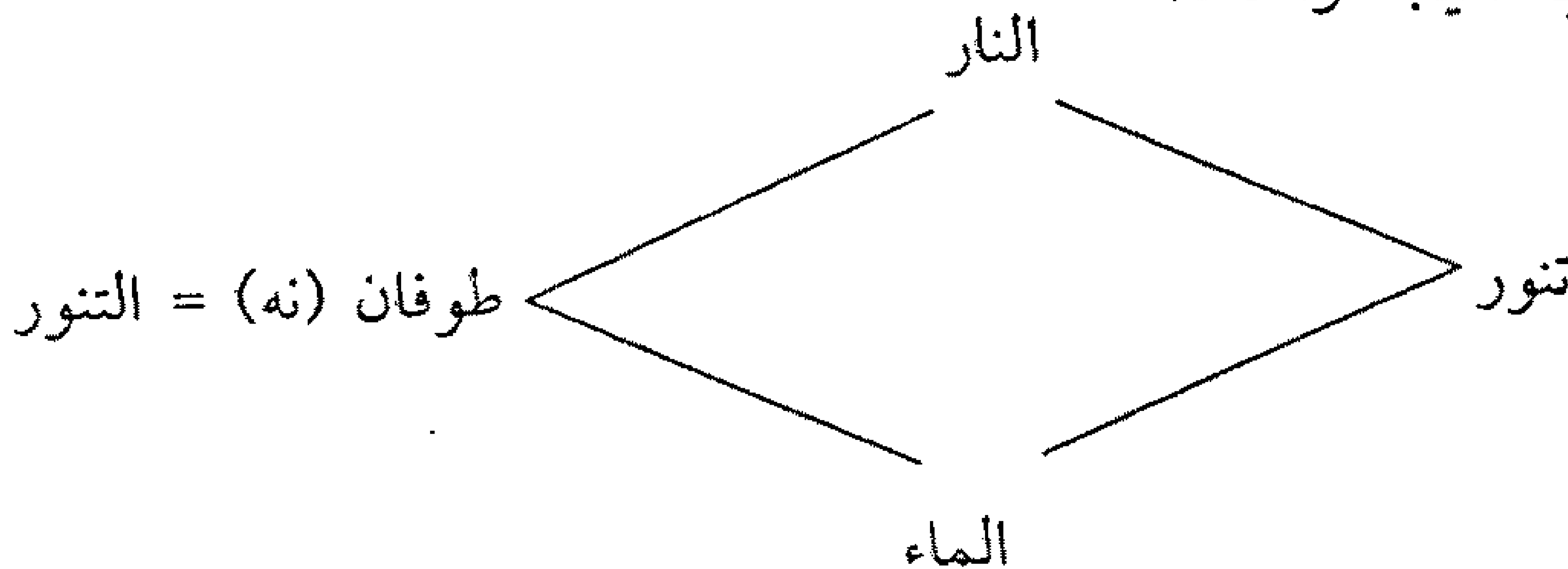
وهكذا يكون «الظل على الرمال» (مئذنة معفَّرة) و (مقبرة) و (مجد زال) و(مئذنة تردَّد...)... إلخ، وكلها تجتمع لتكوِّن دلالة صريحة لانحطاط الحضارة، وكلها إفاضات ترك السياب مشاعره الطاغية تنفجر من دون قصدية تنظيمية تشذب الزوائد المفصحة وتبقي على الأصل الذي يلمِّح ولا يصرِّح، وهكذا تتحكم العفوية في بنية قصيدة «في المغرب العربي»، العفوية التي لا تدفعني إلى القول «إن هذه

القصيدة من أشد القصائد التي لا يعتور بناءها افتعال أو ضعف وكأنها قد وضعت عفواً، فجاءت العفوية في خطتها أجمل من البناء المتعمَّد»[2] ذلك أن الرأي السابق للدكتور إحسان عباس إنما هو ناجم عن نظرة عامة وعن تلخيص مضموني للقصيدة من دون تقصّي مسلسل البنى اللسانية في النص وفحصه بدقة، الأمر الذي يتعارض ـ تماماً ـ مع منهجيتنا في التحليل. ومع هذا فقد كانت تحليلاته المضمونية لامعة وذات وجاهة بالنظر إلى الاستكناهات القيِّمة التي كشفها.

ولو تأملنا قصيدة «غارسيا لوركا» المتألفة من (20) سطراً شعرياً لوجدنا أن ثمة مفصلين أساسيين تتركب بهما مقاطع القصيدة التي تتضح بفعل تمييز المفصلين، ينظر مخطط (2):

1 ـ في قلبه تنور
2 ـ النار فيه تطعم الجياع
3 ـ والماء من جحيمه يفور
4 ـ طوفانه يطهر الأرض من الشرور

يمثل السطر (1) سطراً محورياً تتعلق به الأسطر الثلاثة التي تليه، إذ إن كلمة (تنور) تشكِّل مفتحاً للكلمات الثلاث التي تبتدئ بها الأسطر الأخرى (النار ـ والماء ـ طوفانه) وفي الحقيقة، فإن نظام التشكُّل هذا سيحكم القصيدة كلها كما سنرى، وبشكل يتنامى شيئاً فشيئاً لتكون القصيدة برمَّتها استطراداً عبر مقاطع ثلاثة يمثل المقطع السابق أولها، فالنص ـ إذن ـ يشدِّد على كلمة معينة ليسرد كل ما يتعلق بها، ولكن من دون أن يكون هناك إلحاح على نسق معين يتكرَّر فيه الرمز أو الصورة بشكل عام، الأمر الذي يخلق رتابة، بل إن ثمة بناء محكماً يميِّع الاستطراد لصالح القصيدة، فالنار والماء والطوفان ترتبط بـ (التنور) بشكل نسقي مدروس يأخذ في الحسبان تهيئة الأسباب لنتيجة واحدة:



(2) عباس، د. إحسان، بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، ص 272.

وعلى الرغم من أن ما يلي الأسطر الأربعة السابقة إنما يتعلق ـ بشكل ما ـ بالكلمة الأساسية (تنور) إلا أنه يمثّل مفصلاً في القصيدة من جهة أنه يكون فلكاً جديداً يدور حوله استطراد جديد:

5 ـ ومقلتاه تنسجان من لظى شراع

هنا، (مقلتاه) تتعلق بـ (تنور)، بيد أن المفصل الجديد يتموضع ـ بالضبط ـ في السطر (6)، وذلك أن (مقلتاه) ستصبح محور الاستطراد انطلاقاً من:

6 ـ تجمعان من مغازل المطر

ومن ثم يختفي الفعل (تجمعان) لتكون البنية الاستطرادية منطلقة من الحرف (من) الذي يتعدى به الفعل:

7 ـ خيوطه، ومن عيون تقدح الشرر

8 ـ ومن ثدي الأمهات ساعة الرضاع

9 ـ ومن مُدىً تسيل منها لذة الثمر

10 ـ ومن مُدى للقابلات تقطع السرر

11 ـ ومن مُدى الغزاة وهي تمضغ الشعاع

هنا، تتوالى الأنساق بتكرار يفصّل الإجمال، بيد أنه ليس التكرار الرتيب الممل، وأكاد أقول إنه تكرار ضروري. إن البنية الاستطرادية في الأسطر السابقة لا تؤدي إلى طمس بنية التلميح، بل ـ على العكس ـ إنها تكرّسها ـ وهذا هو الغريب ـ بخلق تقابُل بين الحياة والموت، ولقد نجح السياب أيما نجاح في بلورة تقابُلات تطفح بها القصيدة بدءاً من (التنور) الذي يجتمع فيه عنصران متنافران (الماء ـ النار) ومروراً بتقابُل قيَم الحياة وقيَم الموت، قيَم الحياة في: (ثدي الأمهات ـ مُدىً. . . الثمر ـ مُدى للقابلات. . .) وقيَم الموت في (مُدى الغزاة. . .)، وقد نوّه بهذا التقابُل الأخير، د. إحسان عباس[1] الذي توفَّرت دراسته على استكناهات ممتازة وجديرة بالاهتمام. لنتأمل مرة أخرى السطرين الشعريين (5) و (6):

5 ـ ومقلتاه تنسجان من لظى شراع

6 ـ تجمعان من مغازل المطر

فقد قلنا إن المفصل الأول في القصيدة إنما تحقق عبر ارتباط (تجمعان) في

(1) المصدر نفسه ـ ص 254.

السطر (6) بـ (ومقلتاه تنسجان) في السطر (5)، وهكذا انثال الاستطراد في الأسطر (7ـ8ـ9ـ10ـ11). ومن الغريب أن نجد المفصل الثاني ـ المشفوع باستطراد أيضاً ـ إنما ينبني على أساس كلمة في السطر (5) وهي (شراع). إذن أصبحت الكلمة الاستهلالية في السطر (5) (مقلتاه) ترتبط بالمفصل الأول، في حين أصبحت الكلمة الختامية فيه ترتبط بالمفصل الثاني الذي يتحقق بدءاً من السطر (12) حتى نهاية القصيدة في السطر (20):

12 ـ شراعه النديّ كالقمر

13 ـ شراعه القوي كالحجر

14 ـ شراعه السريع مثل لمحة البصر

15 ـ شراعه الأخضر كالربيع

16 ـ الأحمر الخضيب من نجيع

17 ـ كأنه زورق طفل مزَّق الكتاب

18 ـ يملأ مما فيه، بالزوارق النهر،

19 ـ كأنه شراع كولمبس في العباب

20 ـ كأنه القدر.

يتوالى الاستطراد ـ إذن ـ عبر تسعة أسطر شعرية، الأمر الذي يعني مضاعفة عدد الأسطر بالنسبة للمقطعين السابقين، فالمقطع الأول توفَّر على أربعة أسطر، في حين توفَّر المقطع الثاني على خمسة أسطر، ويزداد ـ مع زيادة عدد الأسطر الشعرية ـ عدد التقابُلات، فالمقطع الأول أفصح عن تقابُل بين (الماء والنار)، وأفصح المقطع الثاني عن تقابُل بين (الحياة والموت)، في حين يتكشَّف المقطع الثالث عن ثلاثة تقابُلات كان قد ألمع إليها د. إحسان عباس في الموضع نفسه الذي كشف فيه عن تقابُل (الحياة والموت) وبصورة موجزة وغير مباشرة. تتركَّز هذه التقابُلات الثلاثة في:

1 ـ التقابُل بين (اللين والصلابة) في:

(شراعه الندي. . .) و(شراعه القوي. . .)

2 ـ التقابُل بين (الوداعة والعنفوان) في:

(شراعه الأخضر. . .) و (الأحمر. . .).

3 ـ التقابُل بين (طمأنينة اللعب وحركية المغامرة) في:

كأنه زورق طفل. . .) و (كأنه شراع كولمبس. . .)

وتعضد كل ذلك تماثُلات تركيبية تشيع في القصيدة بشكل سافر، ولننظر مثلاً إلى:

- شراعه الندي كـ القمر
  شراعه القوي كـ الحجر
  شراعه السريع مثل لمحة البصر

وأخيراً، يمكن توضيح طبيعة الارتباطات التركيبية في القصيدة، ومن ثم توضيح النسق الاستطرادي وتمفصلاته في المخطط (2):

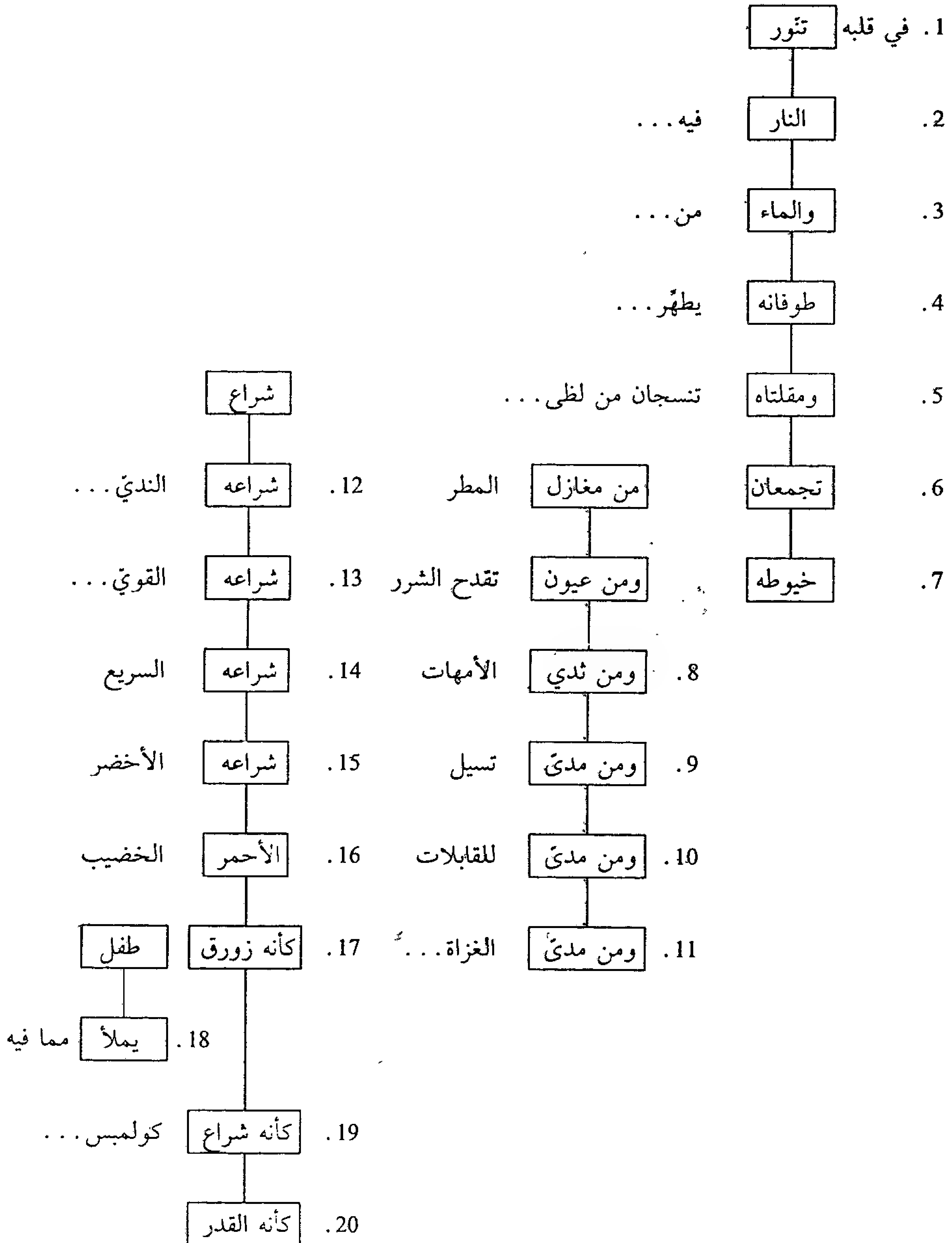
وعلى العكس من قصيدتي (في المغرب العربي) و (غارسيا لوركا)، تتضمن قصيدة (أغنية في شهر آب) بنى أسلوبية منبتة الصلة عن البنى الأسلوبية التي عهدناها في قصائد السياب الأخرى. إذ تشكّل قصيدة (أغنية في شهر آب) ـ المنشورة لأول مرة في مجلة الآداب (عدد أيار) سنة 1956 مع زيادات حذفها السياب من المجموعة ـ تجربة فريدة مثلت انقطاعاً إبداعياً حاول السياب أن يدفعه إلى مداه الأقصى عبر تغريب البنى اللسانية والاستعارات المحتشدة التي تبدو غير مألوفة تماماً، ويمكن ملاحظة شكل القصيدة العام من خلال بضعة تمفصلات مقطعية تتحرك بشكل متناوب ومنتظم بين حشد من الصيغ الوصفية وحشد من الحوارات، بيد أن غرابة التركيب تبقى تنتظم كلا الحشدين:

1 ـ تموز يموت على الأفقِ
2 ـ وتغور دماه مع الشفقِ
3 ـ في الكهف المعتم والظلماء
4 ـ نقالة إسعاف سوداء
5 ـ وكأن الليل قطيع نساء
6 ـ كحل وعباءات سود
7 ـ الليل خباء
8 ـ الليل نهار مسدود

أغنية في شهر آب ـ 328

تمثل الأسطر الشعرية السابقة استهلالاً وصفياً يلح على قضيتين: الأولى هي (موت تموز) في السطر (1) الذي سيكون بمثابة لازمة القصيدة، والثانية هي وصف الليل عبر مجموعة من الاستعارات، والذي يهمّنا ـ هنا ـ هو أن تسلسُل الأوصاف

مخطط رقم (2)


1. في قلبه تنور
2. النار فيه...
3. والماء من...
4. طوفانه يطهّر...
5. ومقلتاه تنسجان من لظى...
6. تجمعان
7. خيوطه
من مغازل المطر
ومن عيون تقدح الشرر
8. ومن ثدي الأمهات
9. ومن مدىً تسيل
10. ومن مدىً للقابلات
11. ومن مدىً الغزاة...
شراع
12. شراعه النديّ...
13. شراعه القويّ...
14. شراعه السريع
15. شراعه الأخضر
16. الأحمر الخضيب
17. كأنه زورق
طفل
18. يملأ مما فيه
19. كأنه شراع كولمبس...
20. كأنه القدر

يفتقر إلى أدوات الربط (الليل قطيع نساء) (كحل وعباءات سود) (الليل خباء) (الليل نهار مسدود) الأمر الذي أدى إلى افتقاد الارتباط التركيبي بين تلك الأوصاف على الرغم من وجود وحدة رابطة بينها، إذ تبدو وكأنها جمل مستقلة. وفي الحقيقة فإن هذا الإجراء أعطى سمة أسلوبية لبنى النص، سمة تتعارض مع ما عهدناه من استرسال وانسابية في نصوص السياب. بيد أن ثمة أمراً آخر جديراً بالملاحظة، وهو إن هذا المقطع حاول أن يؤسس ارتباطاً تركيبياً من جهة أخرى، وإن كشف هذا الارتباط ليقتضي تحليلاً دلالياً يبيِّن الخيط الخفي الذي يربط القضيتين الآنفتي الذكر، أعني (موت تموز) والاستعارات التي انصبَّت على وصف (الليل). فإذا كان (موت تموز) = (موت النهار أو موت الدفء)، فإن سلسلة الاستعارات المنصبَّة على وصف الليل إنما هي امتدادٌ لـ «موت تموز»، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن المقطع بتمامه إنما يُعد استهلالاً تمهيدياً للدخول إلى بنية لسانية حوارية في المقطع الثاني:

9 ـ ناديت مربية الأطفال الزنجيه:
10 ـ الليل أتى يا مرجانه
11 ـ فأضيء النور. وماذا؟ إني جوعانه
12 ـ و . . . نسيتُ ـ أما من أغنيه؟
13 ـ بمَ يهذر هذا المذياعُ؟
14 ـ في لندن، موسيقى جاز، يا مرجانه،
15 ـ فإليها . . . إني فرحانه
16 ـ والجاز من الدم إيقاعُ

إن التمفصل بين المقطعين يشدّهما برباط وثيق، فالمقطع الأول ألحَّ على وصف الليل عبر استعارات عدة، وحين أحيلت البنية اللسانية على بنية حوارية، فإن (الليل) بقي هو المحور الذي تدور حوله كل الفعاليات الإنسانية على الرغم من كونها فعاليات يائسة وتبعث على الضجر، ولنلاحظ أن كلا المقطعين يبدأ بانزياح تركيبي يؤخر الفعل على فاعله:

- تموز يموت. . .
- الليل أتى. . .

وسوف تتوالى هذه الانزياحات التركيبية خلال القصيدة بشكل لافت للنظر كما سيتبين لاحقاً، وإن الوظيفة التي تناط بهذا الانزياح إنما هي وظيفة إبراز الموضوعة

الأساسية للقصيدة بوصفها كلاً، وذلك ما يؤكده تماثل الدلالة (تموز يموت = الليل أتى) وتماثل النسق البنيوي كذلك. وتتحكم كذلك الانتقالات المفاجئة في طبيعة البنية التركيبية للمقطع السابق لا سيما في الأسطر (11) (12) (13)، تلك الإلماعات الغامضة التي توحي بالملل (فأضيئي النور) (وماذا) ثم (إني جوعانة)، انتقالات خاطفة تظهر البنية التركيبية وكأنها مفككة، لتوحي - في الأخير - بالحيرة والبحث عما يروح عن النفس (و. . . نسيت - أما من أغنية؟) ثم بم يهدر هذا المذياع؟) إن هذه المفاجآت حفظت النص من أن يسقط في النثرية عبر تغييبها للتسلسل المنطقي للفكر، وطبيعة انتقالاته المدروسة. ولنلاحظ - أيضاً - ذلك التناغم الذي أضفى على هذا التركيب الغريب عبر نظام قافوي متقن:

9 - . . . . الزنجيه
10 - . . . . . مرجانه
11 - . . . . . جوعانه
12 - . . . . . أغنيه

13 - . . . . . المذياع
14 - . . . . . مرجانه
15 - . . . . . فرحانه
16 - . . . . . إيقاع

ومن ثم، يأتي التمفصل الثاني في القصيدة بالعودة إلى اللازمة:

17 - تموز يموت ومرجانه
18 - كالغابة تربض بردانه. . .

وهنا، نلاحظ ذلك الانسجام الذي لاحظنا مثيله في المقطع الثاني، انسجام يحققه تماثُل الدلالة والنسق البنيوي الذي يتحكم بالسطرين السابقين، ذلك أن (تموز يموت) = (غياب الدفء) = (مرجانة. . . بردانة) هذا على مستوى الدلالة، أما تماثل النسق فيتمثل في توفُّر الانزياح التركيبي في (تموز يموت) و (مرجانة. . . تربض).

19 - وتقول ويخذلها النفس
20 - «الليل، الخنزير الشرس،
21 - الليل شقاء!
22 - مرجانه. . هل قرع الجرس
23 - فتقول ويخذلها النفس:
24 - «في الباب نساء»
25 - وتعد القهوة مرجانه

هنا، نشهد العودة إلى البنية الحوارية التي تتمحور حول المناجاة (الليل، الخنزير الشرس، الليل شقاء) وحول الأسئلة (هل قرع الجرس؟)، وفي هذه البنية الحوارية تتعزز الموضوعة الأساسية التي تتمحور حول (موت تموز)= (غياب الدفء)= (الفراغ والملل)، وينبغي الإشارة إلى غموض يكتنف السطرين المتماثلين (19) و(23): (وتقول ويخذلها النفس)، فالأول يجعل البنية الحوارية تحيل على مناجاة ذاتية تقوم بها (سيدة البيت) ولكن من دون الإشارة إليها عبر ضمير واضح، والثاني يحيل البنية الحوارية على إجابة عن سؤال تقوم بها (خادمة البيت) ولكن من دون ضمير واضح يشير إليها، فالتركيب هنا واحد، بيد أن الضمير المستتر الذي يتضمنه الفعل (تقول) يحيل على شخصين مختلفين ويتضمن هذا المقطع انزياحاً تركيبياً بتقديم المفعول به (القهوة) على الفاعل (مرجانة):

- وتعد القهوة مرجانه

ولكن، لماذا هذا التقديم؟

وعلى حد رأي الجرجاني فإنه من (المحال) عدم وجود ضرورة تحكمت بالتركيب لتبرزه على هذه الشاكلة «وإنما يكون تقديم الشيء على الشيء نسقاً وترتيباً إذا كان التقديم قد كان لموجب أوجب أن يقدم هذا ويؤخر ذاك، فأما أن يكون مع عدم الموجب نسقاً فمحال..»[1]، ويتمثل هذا «الموجب» الذي يشير إليه الجرجاني بتلك الوظيفة الجمالية التي يؤديها هذا النسق، فنحن قد ألمحنا إلى نظام القافية من قبل، ومن جديد تعود القافية (النون) التي تلح عليها القصيدة، ولا تتم عودتها في نهاية السطر الشعري إلاّ بممارسة تقديم وتأخير، ومن هنا يضطلع الانزياح التركيبي بوظيفة صوتية وإيقاعية، بمعنى أن الانزياحات التي تحدث على مستوى التركيب لا تسهم في خلخلة تركيبية حسب، وإنما في إبراز سمة إيقاعية يقتضيها البعد النغمي في النص الذي ينتظم الأسطر الشعرية.

26 ـ وعلى الأكتاف البيض فراء

27 ـ الذئب يدثّر إنسانه

28 ـ وعلى الأثداء من النمر

29 ـ شرق يتسلل، مِلْءَ الغاب، من الشجر

---

(1) الجرجاني، عبد القاهر ـ دلائل الإعجاز، ص 304.

30 ـ والليل يطول مع السهر
31 ـ الليل كتنور ـ من أشباح البشر
32 ـ خبز يتنشق نيرانه
33 ـ والضيفة تأكل جوعانه
34 ـ من هذا الزاد. ومرجانه
35 ـ كالغابة تربض بردانه

في هذا التمفصل الجديد تنفصم البنية الحوارية ليعود الوصف مشدداً على الليل مرة أخرى، وهنا نلمح تكثيفاً عالياً للانزياحات التركيبية (الذئب يدثر) (شرق يتسلل) (الليل يطول) (خبز يتنشق) (الضيفة تأكل) (مرجانة تربض) والوظيفة الجمالية التي تؤديها هذه الانزياحات التركيبية الستة إنما هي التأكيد من جهتين: تتمثل الجهة الأولى في تواليها في المقطع السابق، وتتمثل الثانية في أنها تمثل تكريساً للمقاطع الأخرى التي سبقت هذا المقطع وكانت تؤكد الشيء نفسه.

36 ـ والضيفة تضحك وهي تقول: «خطيب سعاد
37 ـ جافاها، وانطوت الخطبه!
38 ـ الكلب تنكر للكلبه»
39 ـ تموز يموت بدون معاد
40 ـ والبرد ينثّ من القمر
41 ـ فتلوذ بمدفأة من أعراض البشر
42 ـ والليل يطفئ شطآنه
43 ـ والضيفة تقبع بردانه
44 ـ وفراء الذئب تغطيها
45 ـ وتطفأت النيران اللاتي كانت بالدم تذكيها
46 ـ ليل وجليد
47 ـ يتساقط عبرها صوت، رنّات حديد
48 ـ وعواء ذئاب يخفيها
49 ـ الصوت بعيد
50 ـ والضيفة مثلي بردانه

في هذا المقطع الطويل ثمة تمفصلان، يكمن الأول في هذا الانتقال السريع

والقصير إلى البنية الحوارية في الأسطر الشعرية (36) (37) (38)، بيد أن هذه البنية الحوارية سرعان ما تنفصم ليعود الوصف في انثيال متلكئ لينتقل من اللازمة (تموز يموت) إلى وصف الليل مرة أخرى. ومن الملاحظ أن عدد الانزياحات التركيبية ـ هنا ـ قد ارتفع إلى تسعة انزياحات تعود ثلاثة منها إلى البنية الحوارية (الضيفة تضحك) (خطيب سعاد جافاها) (الكلب تنكر)، أما الستة الباقية فتعود إلى التمفصل الثاني، أعني إلى المقطع الوصفي الذي فصم ـ بشكل سريع ـ البنية الحوارية التي تألفت من ثلاثة أسطر شعرية فقط، وهذه الانزياحات هي: (تموز يموت) (البرد ينث) (الليل يطفيء) (الضيفة تقبع) (فراء الذئب تغطيها) (عواء ذئاب يخفيها).

51 ـ فتعال وشاركني بردي

52 ـ بالله تعال

53 ـ يا زوجي، ها أني وحدي

54 ـ والضيفة مثلي بردانه

55 ـ فتعال تعال

56 ـ فأمامك وحدك أقدر أن أغتاب الناس بلا استثناء

57 ـ بالله تعال

58 ـ فالناس كثير.. والظلماء

59 ـ نقالة موتى سائقها أعمى، وفؤادك جبّانه

وتختتم القصيدة بالرجوع إلى البنية الحوارية مع ملاحظة إننا ـ هنا ـ لا نراعي تلك المقاطع التي حذفها السياب من النص[1]. إذ كان المقطع منشوراً في مجلة

---

(1) المقاطع التي حذفها السياب، وهي مثبتة في مجلة الآداب /ع أيار1956/ ص 16:
ـ سيعود إذا انتصف الليل
زوجي سيعود إلى الدار
من بيت صديق أو بار
لا شوق يعلق بالرقاص ولا بالعقرب أبصاري،
لا آهة ـ من رهب ـ تعلو!
من رنة مفتاح في الباب
وضياء من شق ينساب
كالماء المالح أشربه حتى تتفطّر أغواري
ولقد يتأخر أو يأتي
قبل الميعاد إلى البيت

الآداب (عدد آيار) 1956، ومن هنا فنحن نعتد بنص القصيدة المثبت كما هو في المجموعة (الأنشودة) على عكس بعض المحللين ـ إحسان عباس ـ الذين يواصلون تحليلهم لقصيدة (أغنية في شهر آب) مع مراعاة ذلك المقطع المحذوف، وهم يعترفون ـ في الوقت نفسه ـ أن المقطع المحذوف إنما كان مقطعاً لا يرقى إلى مستوى القصيدة الاستثنائي، ومع هذا فهم يدرجونه في التحليل، وعلى العموم، فإن المقطع السابق يعد ـ في هذه الدراسة ـ هو ختام القصيدة، ختامها ببنية حوارية تقوم على مناجاة الزوج الغائب، ومن الغريب أن هذا المقطع يخلو تماماً من الانزياحات التركيبية التي توالت في المقاطع السابقة وبلغ تعدادها تسعة عشر انزياحاً:

(تموز يموت) (الليل أتى) (مرجانة تربض) (تموز يموت) (الذئب يدثّر) (شرق يتسلل) (الليل يطول) (خبز يتنشق) (الضيفة تأكل) (الضيفة تضحك) (مرجانة تربض) (خطيب سعاد جافاها) (الكلب تنكر) (تموز يموت) (البرد ينثّ) (الليل يطفىء) (الضيفة تقبع) (فراء الذئب تغطيها) (عواء ذئاب يخفيها).

نلاحظ من ورود هذه الانزياحات أن ثلاثة منها تشدد على الصيغة (تموز يموت) = (غياب الدفء والنهار)، وثلاثة منها تعنى بالليل حين يأتي (الليل أتى) وحين يطول (الليل يطّول)، وحين يطفىء شطآنه (الليل يطفىء شطآنة)، وتتراوح سائر

= لكن سيعود
لا لوم عليه فقد أعطى ما أطلب منه ولا عتب
خدم ورياش ملء البيت وأبهة... دنيا ونقود
ماس وبقيتها ذهب
وهدية والدها؟ الله هدية والدها عجب:
صياد بين يديه شباك
تتلامح ملأى بالأسماك
ذهب وزعانف من فضه
ولآلىء توهم أن هياكلها ذهب
وبأن لصائدها خضّه
تموز يموت ومرجانه
تتعوذ، من عقد السحر
والليل الراكد، بالخضر
والليل يطفىء شطآنه
والضيفة تقبع بردانه
وفراء الذئب تغطيها

الانزياحات الأخرى بين معان تدل على البرد وغياب الطمأنينة والخوف (البرد ينث) (الضيفة تقبع بردانه) (فراء الذئب تغطيها) (عواء ذئاب يخفيها)، ومن هنا نلمح ذلك التضاد الصارخ بين مضمون القصيدة وعنوانها (أغنية في شهر آب)، آب، هذا الشهر المحموم، هذا الشهر الجحيمي، هذا المسند إليه الذي يحقق تنافراً واضحاً مع مجموعة المسانيد التي تمثلها الأسطر الشعرية في القصيدة.

هكذا ـ وعبر هذه الانتهاكات ـ تكتسب اللغة عذريتها لتكون بكراً وذات قواعد جديدة نابعة من صميمها، فاللغة (عذراء) حين (تُنتهك)، ولنتأمل الأسطر الشعرية الآتية:

1 ـ كأن طفلاً بات يهذي قبل أن ينام:
2 ـ بأن أمّه ـ التي أفاق منذ عام
3 ـ فلم يجدها، ثم حين لج في السؤال
4 ـ قالوا له: ((بعد غد تعود. . .))
5 ـ لا بد أن تعود

أنشودة المطر (476)

تبدو السطور الشعرية السابقة وكأنها انثيال يتجاهل ـ عن قصد ـ القواعد الصارمة لبناء الجملة نحوياً. وبطريقة معينة، يمكن وصف المقطع السابق بأنه «كلمات متحررة» ـ حسب تعبير ياكوبسون[1] ـ بالنظر إلى أنها تفتقد الارتباط التركيبي بقدر معين، وهذا ما يبدو لأول وهلة، وعلى الرغم من أن علامات الترقيم تحاول أن تساعدنا على تصور البنية الكلية للمقطع، ومن ثم الدلالة الكلية له، إلا أن ((غموض)) التركيب يبقى ((واضحاً)). وتكشف النظرة المتفحصة عن أن ثمة عاملين أساسيين خلقا خلخلة تركيبية. فلنتجاوز ـ لأغراض تحليلية ـ السطر الشعري الأول ولنرجئه قليلاً، ولنبدأ بالسطر الشعري الثاني:

2 ـ بأن أمّه ـ التي أفاق منذ عام

يبدأ السطر بمحاولة لبناء جملة من «أن» واسمها وخبرها:

الجملة = أن + اسمها + خبرها

بيد أن السطر الشعري يتمخض عن محاولة ناقصة لبناء مثل هذه الجملة، إذ إن

(1) ينظر: كوهن ـ بنية اللغة الشعرية ـ ص 178.

الخبر مفقود، أو ـ بسياله ـ مؤجل. وهذا التأجيل هو أول ما يسترعي الانتباه، فغياب خبر (أن) يجعل السطر الشعري ناقصاً من جهتين، الأولىٰ دلالية، والثانية تركيبية، وإنْ كان المتلقي ـ والنص الشعري أيضاً ـ يحسّ أن النقصين الدلالي والتركيبي متزامنان، فإن قصدنا يتجه إلى معالجة هذا النقص تركيبياً. ولنصف مكونات السطر الشعري الثاني:

السطر الشعري = أن + اسمها + ضمير + اسم موصول + فعل ماض + ظرف زمان + ظرف زمان محدود.

وتدلنا علامة الترقيم (ـ الشارحة) على بدء جملة معترضة من اسم الموصول (التي)، وحين تشدد بؤرة التحليل على الجملة الأصلية (أن واسمها وخبرها)، فإن الجملة المعترضة تهشم هذه البؤرة وتتخذ محلاً استثنائياً، وهي ـ بذلك ـ ترتكب مفارقة بارزة، ففيما يوليها التحليل الأسلوبي عناية كبيرة وذات محل استثنائي، يجعلها النحو «لا محل لها من الأعراب». وهي ـ هنا ـ لا محل لها من الإعراب من جهتين حسب قوانين النحاة: أولاً، لأنها جملة معترضة، وثانياً لأنها صلة الموصول، وعلى العموم، فإن العامل الأول الذي يخلخل الارتباط التركيبي ليس هو الجملة المعترضة حسب، بل هو طولها كذلك. إذ تستغرق الجملة المعترضة في المقطع السابق ثلاثة أسطر شعرية هي (2 ـ 3 ـ 4) وفي السطر الشعري (5) نعثر على خبر (أن) متمثلاً في:

1 ـ لا بد أن تعود

وهكذا يكون «هذيان» «الطفل»:

2 ـ بأن أمّه (. . .) لا بد أن تعود

ولو تأملنا السطر الشعري (4):

4 ـ قالوا له: «بعد غد تعود. . .» ـ

لوجدنا أن ثمة إمكانية تركيبية تسمح بربطه بالسطر الشعري (5):

4 ـ قالوا له: «بعد غد تعود» ـ

5 ـ لا بد أن تعود.

وبهذا الارتباط التركيبي الجديد تصبح عائدية السطر الشعري (5) إلى السطر الشعري (4)، وذلك لأن السطر الشعري (5) يكون بمثابة المؤكد التكراري للدلالة

العامة للسطر الشعري (4)، وهذا هو العامل الأساسي الثاني الذي يحقق الخلخلة التركيبية. فالذي يبدو ـ بعد طول الجملة المعترضة ـ أن الارتباط التركيبي يتحقق بين السطرين (4) و (5)، في حين يبقى السطر الشعري (2) مشوشاً، ولا تتموضع غرابة التركيب ـ هنا ـ في افتقادنا لخبر (أن) فقط، بل في طبيعة الفعل الماضي الذي لحق الاسم الموصول (التي)، إذ نجد أن ثمة تحولاً في طبيعة الضمير المستتر الذي يحيل عليه الفعل «أفاق»، فالسطر الشعري (3) يهيئنا إلى تلقٍ معين، فهو يتعلق بصيغة التأنيث التي تمثلها «أمه» معضدة (الصيغة التأنيثية) بالاسم الموصول الخاص بالمؤنث، بيد أننا نفاجأ بفعل ماض (أفاق) خلو من تاء التأنيث، إذ يتعلق الخطاب هنا بـ (الطفل) الذي يعود إليه الضمير المستتر، وهكذا، وبدلاً من أن يكون السطر الشعري كالآتي:

بأن أمه التي أفاقت....

من أجل تحقيق انسجام على المستوى النحوي، كان السطر الشعري الآتي:

بأن أمه ـ التي أفاق....

الأمر الذي أدى إلى كسر معين ـ وبقدر ما ـ للبنية النحوية أو التركيبية. ومن هنا فنحن نقع في إيهام معين من جرّاء قراءة سريعة، والصفحة المطبوعة ـ وحدها ـ وليس الإنشاد، هي التي تكشف عن هذا الإيهام، وقد يكون المقطع السابق منسجماً من ناحية خاصة على الرغم من كل التناقضات الظاهرية التي نلمحها لأول وهلة، إذ إن استهلال المقطع يبيّن أن ما سيرد إنما هو هذيان لطفل يغفو:

ـ كأن طفلاً بات يهذي قبل أن ينام

ونتيجة للفعل (يهذي)، كانت السطور الشعرية الأربعة اللاحقة هي بمثابة هذيان يطفح بالانكسارات والتشويش، وهنا ـ بالضبط ـ يتحقق الانسجام، انسجام السطور الشعرية على الرغم من تحطم بناها التركيبية، وعلى الرغم من ضعف الأواصر أو الروابط التي يقتضيها نحو الجملة، أية جملة كانت. وهكذا، يبدو المقطع الشعري السابق مقطعاً استثنائياً في نصوص السياب، فهو يتحدى القواعد، ونحن لا نجزم بأنه تحدٍّ قصدي، ولكنه تحد خاضع لضرورات نصية ونفسية في آن واحد: نصية لأن قصيدة «أنشودة المطر» التي ينتمي إليها المقطع السابق تمارس خلخلات تركيبية على مستويات عدة، وهي تلح على إقامة جمل معترضة، ولنتذكر:

1 ـ بلا انتهاء ـ **كالدم المراق، كالجياع**
كالحب، كالأطفال، كالموتى، هو المطر!
2 ـ ثم اعتللنا ـ **خوف أن نلام** ـ بالمطر. . .
3 ـ وكل عام ـ **حين يعشب الثرى** ـ نجوع

ونفسية تتعلق بإحساس السياب الذي يتشبّع ويطفح بكل ما هو سلبي وصارخ، على مستوى حياته الخاصة (الفقر، المرض، القبح،) وعلى مستوى الضغط السياسي والإيديولوجي الذي عاناه.

وعلى الشاكلة نفسها، يمارس النص السيابي تنويعات تكريبية تستند إلى خلخلة التركيب الذي تترابط بمقتضاه (أن) واسمها وخبرها، فحين يحاول السياب ـ في المقطع السابق ـ تأجيل خبر (أنّ) وفصله عن (أنّ) واسمها بجملة اعتراضية طويلة، فإنه يحاول مرة أخرى ـ كسر نمطية الاقتران بطريقة جديدة، لنتأمّلْ المقطع الآتي:

1 ـ ما خرّ سوط البغي في ساعديك
2 ـ إلا، وفي غيبوبة الأنبياء،
3 ـ أحسست أن السوط، أن الدماء
4 ـ أن الدجى، أن الضحايا. . هباء

إلى جميلة بوحيرد ـ 385

يبدو ـ لأول وهلة ـ أن ثمة حذفاً ارتكب في السطر الشعري (3)، وبتموضع هذا الحذف في غياب خبر (أن) في كل من (أن السوط) و (أن الدماء)، الأمر الذي يؤدي إلى زيادة وثاقة الصلة بين هذا السطر (3) والسطر الذي يليه (4)، بيد أن بداية السطر (4)، لا تفتح أعيننا على ذلك الخبر المفقود، وبهذا، فنحن نصطدم بـ (أن الدجى) و (أن الضحايا)، وكما يبدو، فإن هاتين الجُملتين ناقصتان أيضاً، وبتوفر النص ـ من ناحية علامات الترقيم ـ على وجود نقطتين (. .) تمثلان إشارة صريحة إلى الرغبة الملحة في متابعة تلك الجمل الناقصة، وبعد هاتين النقطتين ترد كلمة (هباء) التي تكون ـ هنا ـ بمثابة خبر عام لكل الجمل الناقصة المتألفة من (أن) واسمها فقط، ومن هنا يكون استكمال الجمل ـ افتراضياً كالآتي:

ـ أن السوط هباء
ـ أن الدماء هباء

- أن الدجى هباء
- إن الضحايا هباء

إن غياب خبر (أن) التفصيلي وإجماله بكلمة واحدة (هباء) إنما يؤشر بنية أسلوبية خاصة تتمخض عنها وظيفة جمالية محددة، ولكي نقبض على هذه الوظيفة الجمالية، لا بد من أن نمارس (لعبة) العلاقات بين كلمات محورية تضطلع بمهمة تبنين المقطع الشعري السابق على ذلك الأسلوب. ويبدو لي أن العلاقات إنما تتموضع في غياب خبر (أن) نفسه، وعلاقة هذا الغياب بكلمة (غيبوبة) الواردة في السطر الشعري (2) وكلمة (هباء) أيضاً. إذْ أن كلمة (هباء) لا تشير إلى شيء محدد، ولنقل إنها تشير إلى (لا شيء)!

هباء = لا شيء

وحين تكون كلمة (هباء) هي خبر (أن) الإجمالي لكل الجمل الناقصة: (أن السوط) (أن الدماء) (أن الدجى) (أن الضحايا)، فإنها تعني ـ في الوقت نفسه ـ افتقاداً معينا للحس، إنها تؤشر حالة غياب الحس، ولا تتحقق حالة غياب الحس هذا إلاّ في (الغيبزبة). وهنا ـ بالضبط ـ يتموضع ذلك الاتساق المدهش بين افتقاد الحس الذي يتمخض عن الدلالة العامة للمقطع، وغياب خبر (أن) غياباً نسبياً، فالغياب يشير ـ بالنتيجة ـ إلى افتقاد معين، ومن ثم، فإن هذا التركيب إنما هو شرط تلك الدلالة، وهو الذي يحدد ـ في النهاية ـ الشكل، ولكن ليس الشكل بمعناه السائد، أعني الشكل بوصفه هيأة ترتيب الكلمات، بل بوصفه شكل المعنى، أي أن الشكل ـ هنا ـ يشير بنفسه إلى طبيعة الدلالة التي ستتحدد أخيراً بافتقاد الحس عبر الغياب النسبي لخبر (أن).

نلاحظ أن الخلخلة التركيبية إنما تندفع ـ تدريجياً ـ إلى مداها الأقصى، فقد مررنا من حالة تأجيل خبر (أن) وفصله عن (أن) واسمها بجملة اعتراضية طويلة، إلى غياب نسبي لخبر (أن)، أو إجمال هذا الخبر الواحد والتصاقه بجمل عدة تتركب من (أن) واسمها فقط.

ويمكن أن يغيب خبر (إن) غياباً تاماً:

أو ما صلبوني أمسِ؟... فها أنا في قبري
فليأتوا أني في قبري.

من يدري إني. . .؟ من يدري؟

المسيح بعد الصلب ـ 460

ليس أمامنا ـ في المقطع السابق سوى العلامة (. . .) التي وضعت موضع خبر (أن) الذي هو ـ ببساطة ـ مفقود. وإن وجود مثل هذا الحذف في مقطع يدل على ذلك التدرج الاختزالي الذي تمارسه النصوص السيابية ويبقى النمط الأخير من الاختزال دالاً حتى إذا اقتصر على مقطع أو مقطعين فقط، فليس كل ما هو دالُ إحصائياً يعد دالاً أسلوبياً والعكس بالعكس. إن فرادة مثل هذا الاختزال التام تعد خصيصة حتى إذا لم تشمل كثيراً من النصوص، فاستخدامها لمرتين يوازي استخدامها عشر مرات على سبيل المثال، نظراً لغرابتها الشديدة، وانطوائها على غموض كبير.

ويمكن أن نلاحظ طرائق أخرى يمارس بها النص السيابي اختزالاً للبنية اللسانية:

1 ـ سيعلمون من الذي هو في ضلال

2 ـ ولأينا صدأ القيود. . . لأيّنا صدأ القيود

3 ـ لأيّنا. . .

المخبر ـ 339

فبعد أن تتكرر الجملة (لأينا صدأ القيود)، مرتين في السطر الشعري (2) فإنها تفقد كلمتين أساسيتين (صدأ القيود) في السطر الشعري (3)، وتكون النقاط الثلاث (. . .) بمثابة الدال البديل الذي يشير إلى الكلمتين المحذوفتين من النص قصداً. وهذا النوع من الاختزال يشوّه البنية اللسانية، ولا تكتمل الدلالة فيها إلاّ في ضوء وجود سياق ـ قبلها ـ يوضحها، بيد أن ثمة اختزالاً لسانياً تبقى الدلالة فيه مكتملة وتبقى البنية اللسانية ـ أيضاً ـ مستوفية شروط تشكلها، ومع هذا يبقى ثمة اختزال معين، اختزال يتمثل في تقليل الكلمات التي يتكون منها السطر الشعري وعلى نحو تدريجي:

1 ـ مثلما يعرفون حفيف النخيل

2 ـ وضفات النهر

3 ـ والمطر

عرس في القرية ـ 347

فالسطر الشعري (1) يتكون من أربع كلمات، وحين ننتقل إلى السطر (2) نجد ثمة اختزالاً إلى النصف، إذ يتكون السطر (2) من كلمتين فقط، وهكذا حين ننتقل إلى السطر (3)، فنجد اختزالاً إلى النصف أيضاً. إذ يتكون السطر (3) من كلمة واحدة فقط، وهنا نلاحظ أن هذا النوع من الاختزال متميز من سلفه، إذ إنه لا يومئ إلى غياب كلمات معينة تدل عليها النقاط كما هو الحال في المقطع السابق من قصيدة (المخبر)، فهو اختزال ـ إذن ـ لا يتأسس على الحذف، بل يتأسس على وصل الجملتين بأداة العطف (الواو) والتحكم بهذا الوصل كي يؤدي إلى تنسيق تنازلي في عدد الكلمات ينتظم الأسطر الشعرية الثلاثة.

وإذا كان المقطع السابق من قصيدة (المخبر) يتضمن بنية لسانية تكرارية (لأيّنا صدأ القيود) تتحقق على مستوى تكرار الكلمات نفسها وفي سطر شعري واحد، فإن ثمة بنى تكرارية تنتظم أسطراً شعرية عدة، ولكن هذه البنى لا تتحقق على مستوى تكرار الكلمات نفسها، ولكن على مستوى تكرار النسق نفسه، تكرار لهيكل انتظام الكلمات. لننظر ـ مثلاً ـ إلى ما يأتي:

1 ـ هذا	طعامي	أيها	الجائعون
2 ـ هذي	دموعي	أيها	البائسون
3 ـ هذا	دعائي	أيها	العابدون
4 ـ أن	يقذف	البركان	نيرانه
5 ـ أن	يرسل	الفرات	طوفانه
6 ـ كي	تشرق	الظلمه	
7 ـ كي	نعرف	الرحمه	

العودة لجيكور ـ 424، 425

تدلنا الخطوط التي تفصل بين الكلمات على تماثل البنى في الأسطر الشعرية، ففي الأسطر الشعرية الثلاثة الأولى، نرى أن البنية اللسانية تتألف من:

- اسم إشارة ـ خبر ـ ياء التملك + أداة نداء + صفة

وهكذا تتكرر هذه البنية اللسانية في السطور الشعرية (1) (2) (3). في حين تتألف البنية اللسانية في السطرين (4)، (5) من:

- (أن) المصدرية الناصبة + فعل مضارع + فاعل + مفعول به + ضمير (الهاء)

وهكذا تكرر هذه البنية اللسانية وعلى النمط نفسه بالضبط ومن دون زيادات في السطرين الشعريين (4) (5). وتتألف البنية اللسانية في السطرين (6) (7) من:

- أداة نصب (كي) + فعل مضارع + فاعل (في السطر (6)) ومفعول (في السطر (7)). وهكذا تتكرر هذه البنية اللسانية في السطرين الشعريين (6) (7). وإذا كانت ثمة وظيفة جمالية تضطلع بها هذه البنى اللسانية المكررة فإنها ستتعلق بالضبط بالناحية الإيقاعية. إن تكرار البنى يصعّد من نغمية النص، فالإيقاع - هنا - لا يتمحور حول التفعيلة والقوافي حسب، بل إنهما (التفعيلة والقوافي) يتعضدان إيقاعياً بهذا التماثل التركيبي الذي يتمخض عن تكرار البنى اللسانية في الأسطر الشعرية، ولكن ليس التكرار وحده هو الذي يوحي بهذا البعد النغمي الملحق أو التكميلي، بل الإلحاح على هذا التكرار وتنويع البنى اللسانية المكررة، الأمر الذي يؤدي إلى تمخضها عن بنى أسلوبية متميزة ترفد الإيقاع الكامن في التفعيلة والقافية لتضفي إيقاعاً آخر منبثقاً من طبيعة التركيب وتكراره.

إن هذا التماثل التركيبي يخلق توازياً parallelism بين البنى اللسانية، وفي هذا التوازي تكمن الوحدة النغمّية التكميلية التي تشد حلقتي الإيقاع الماثل في التفعيلة والقافية. وفي الحقيقة، فإن السياب يكثر من هذه التراكيب المكررة في شعره، وفيما يأتي أمثلة على ذلك تدعم ما سبق من تحليل:

- رحماك يا ربّي

من مائه الديدان
من لبسه الأكفان
من طيره الغربان

فأمطري أمطري
وإن يكن نيران
وأثمري أثمري
وإن يكن ثعبان

رؤيا في عام 1956 - 432، 433

ـ حبيبتي	التي	لعابُها	عسل
صغيرتي	التي	أردافها	جبل

المبغى ـ 450

ـ جوعان	في	القبر	بلا	غذاء
عريان	في	الثلج	بلا	رداء

مدينة السندباد ـ 463

ـ نودّ	لو	ننام	من	جديد
نود	لو	نموت	من	جديد

مدينة السندباد ـ 464

لقد نسبنا ـ إذن ـ طبيعة تركيب الأسطر الشعرية السابقة إلى طول الجملة المعترضة من جهة، وإلى تأجيل خبر (أن) من جهة أخرى، وإلى تنويعات تركيبية تمارس خلخلة البنى اللسانية وحذفاً واختزالاً وتماثلا تكرارياً يطول البنى اللسانية ليمنحها سمات أسلوبية خاصة يلح عليها النص السيابي، وأشرنا إلى شيوع الجمل المعترضة في قصيدة (أنشودة المطر) التي تنتمي الأسطر إليها. وفي الحقيقة فإن شيوع الجمل المعترضة أمرٌ يطول قصائد «الأنشودة» كلها. وبالنظر إلى أن هذه الظاهرة تولد سمة خاصة في النصّ السيابي على المستوى التركيبي، بالنظر إلى كل ذلك أجد من المناسب استثمار الإحصاء من هذه الناحية.

تدلنا المعالجة الإحصائية على توزع الجمل المعترضة على النحو الآتي:

أولاً: تسع جمل معترضة تنبني على حرف جرٍّ ومجرور:

1 ـ الريح تلهث بالهجيرة، **كالجثام**، على الأصيل

غريب على الخليج ـ 317

2 ـ لترجم الأحياء

ـ **من غابة في السماء ـ**

بالصخر والنار

تعتيم ـ 337

3 ـ كالبائعات حليبهنّ، كما تؤجر ـ **للبكاء**
ولندب موتى غير موتاهن ـ في الهند النساء

المخبر ـ 340 ـ 341

4 ـ وادخرنا ـ على جوع اطفالنا الجائعين ـ
ما اكتسبناه في كدنا من نقود

عرس في القرية ـ 346

5 ـ وقد رفَّ، **مثل الجناح الكسير ـ**
على كومة من حطام القيود
على عالم بائد لن يعود ـ
سناها الأخير،

يوم الطغاة الأخير ـ 376

6 ـ وتلتفُّ حولي دروب المدينة:
حِبالاً من الطين يمضغن قلبي
ويعطين، **عن جمرة فيه،** طينه

جيكور والمدينة ـ 414

7 ـ بلا انتهاء ـ **كالدم المراق، كالجياع،**
كالحب، كالأطفال، كالموتى، هو المطر

أنشودة المطر ـ 476

8 ـ عيونكم الجمار كأنها لَبِنات أسوار
بأيدينا، **بما لا تفعل الأيدي،** بنيناها

مدينة بلا مطر ـ 488

ثانياً: جملتان معترضتان ظرفيتان:
1 ـ ونحن نحصي، **ثمَّ،** أمواتنا

إلى جميلة بوحيرد ـ 386

2 ـ **وَسَحٌ وراء ما رفعته بابل حول حماها**
وحول ترابها الضمآن، من عمد وأسوار
ـ سحاب. . ، كان لولا هذه الأسوار(*)، روّاها

مدينة بلا مطر ـ 491

ثالثاً: جملتان معترضتان فعليتان:

1 ـ حين يذر النور
ـ **يلقي بن التنور ـ**
عن وجهك الظلماء

تعتيم ـ 335

2 ـ فوفّينا ـ **وما وفّى لنا** ـ نذره!

مدينة بلا مطر ـ 489

رابعاً: جملتان معترضتان ظرفيتان فعليتان:

1 ـ أعلمت ـ **حين نقول: دار أو سماء ـ** أي دار

قافلة الضياع ـ 373

2 ـ وكل عام ـ **حين يعشب الثرى** ـ نجوع

أنشودة المطر ـ 479

3 ـ لكنّ لي من مقلتيّ ـ **إذا تتبعتا خطاك**
وتقرتا قسمات وجهِك وارتعاشك ـ إبرتين

المخبر ـ 338

4 ـ قتلت ـ **إذ قتلته ـ** الربيع والمطر

جيكور والمدينة ـ 417

خامساً: جملة معترضة تنبني على حرف امتناع لوجود:
1 ـ سحاب. . . كان ـ **لولا هذه الأسوار ـ** رواها

مدينة بلا المطر ـ 491

(*) لولا هذه الأسوار «جملة معترضة سترد في الجمل المعترضة الشرطية».

سادساً: جملة معترضة تنبني على الاسم الموصول وصلته:

1 ـ بأن أمه ـ **التي أفاق منذ عام**
فلم يجدها ثم حين لج في السؤال
قالوا له: «بعد غد تعود. . .»
لا بد أن تعود

أنشودة المطر ـ 475 ـ 476

سابعاً: جملة معترضة تبدأ بمفعول لأجله:

1 ـ وكم ذرفنا ليلة الرحيل من دموع
ثم اعتللنا ـ **خوف أن نلام** ـ بالمطر

أنشودة المطر ـ 479

ثامناً: جملة معترضة تنبني على مبتدأ وخبر:

1 ـ فيوشك أن يُفتّح ـ **وهي تومض** ـ حقل نوار

مدينة بلا مطر ـ 490

تاسعاً: جملة معترضة تنبني على (كأن) واسمها وخبرها:

1 ـ ورفّ ـ **كأن ألف فراشة نثرت على الأفق** ـ
نشيدهم الصغير

مدينة بلا مطر ـ 490

عاشراً: جملة معترضة تنبني على الندبة:

1 ـ نموت، وأنت ـ **واأسفاه** ـ قاسية بلا رحمه

مدينة بلا مطر ـ 490

هكذا تتنوع الجمل المعترضة من الناحية التركيبية، فنحن بإزاء اثنتين وعشرين جملة معترضة تتوزع على عشرة أنواع، ويبدو أن النص السيابي يشدد على الجمل المعترضة المتألفة من الجار والمجرور، إذ ثمة ثمان جمل معترضة تنبني على الجار والمجرور بين الجمل المعترضة الاثنتين والعشرين. ولو تأملنا طبيعة الجملة الاعتراضية لوجدنا أنها تحاول أن تقوي الكلام وتزيد من تماسكه في الوقت الذي

تفصل فيه بين ركنين متلازمين، وهنا ـ بالضبط ـ تكمن المفارقة، فهي تدعم الكلام في الوقت الذي تجعله فيه يبدو كأنه مفكك، وإن فعل تفكيك المتلازمين إنما هو فعل انتهاك لعرف سائد يستدعي تلاصق ركني الجملة، بيد أن الجمل الاعتراضية توغل أحياناً في ممارسة هذا الانتهاك عبر إطالة الجملة الاعتراضية كما في المثال (5) من (أولاً) فأصل الجملة فيه هو:

وقد رفَّ. . . سناها الأخير

وبين الفعل (رفّ) وفاعله (سناها) ثلاثة أسطر شعرية تقريباً تفصل بين الركنين الأساسيين المسند (رفَّ) والمسند إليه (سناها)، ويمكن ملاحظة إننا ـ هنا ـ لم نلتزم بعلامتي الترقيم اللتين تعينان حدود الجملة الاعتراضية: ـ

ـ وقد رف، مثل الجناح الكسير ـ
على كومة من حطام القيود
على عالم بائد لن يعود ـ
سناها الأخير.

فالجملة الاعتراضية ـ حسب النص ـ تبدأ من (على كومة) لتنتهي بـ (لن يعود) بيد أننا يمكن أن نلحق بها شيئاً آخر، إذ ستبدأ الجملة الاعتراضية ـ حسب تحليلنا ـ من (مثل الجناح الكسير) وتنتهي بالنهاية نفسها، وذلك طبقاً لفحص يجد أن كل ما يفصل بين (رفَّ) المسند و(سناها الأخير) المسند إليه إنما هو جملة اعتراضية. وبهذا تطول الجملة الاعتراضية أكثر مما كان مقرراً لها في النص، ويزداد تبعاً لذلك ـ ضعف الارتباط التركيبي بين الركنين الأساسيين للجملة. ولنلاحظ ـ هنا ـ أن علامات الترقيم التي تبين حدود الجمل الاعتراضية هي التي تؤشر ضعف الارتباط التركيبي، وفي أحيان معينة يكون حضور علامات الترقيم مؤشراً ترابطاً انسيابياً، بيد أنها ـ في هذه الحالة ـ تعمل على العكس لا سيما إذا امتدت الجملة الاعتراضية وبعدت المسافة بين علامتي الترقيم ومن ثم تطول الجملة الاعتراضية، والسياب يمارس هذا التطويل في مقاطع أخرى من قصائده ينظر مثلاً:

(7) من أولاً
(2) من ثانياً
(1) من خامساً
(1) من سادساً

بل إن السياب ـ في أحيان معينة ـ ليُسلسل الجمل الاعتراضية واحدة بعد الأخرى كما في:

ـ فيوشك أن يفتَّح ـ وهي تومض ـ حقل نوار
ورف ـ كأن ألف فراشة نثرت على الأفق ـ
نشيدهم الصغير

مدينة بلا مطر ـ 490

ومن هنا، تتمخض وظيفة جمالية عن كثرة الجمل الاعتراضية، فالإلحاح على هذا الفصل بين الأشياء المتلازمة، إنما هو تكريس للاضطراب وخلق لتشويش معين يجتاح البنية التركيبية للغة كيما يؤسس لغة أخرى جديدة تطفح بحيوية دفّاقة وتؤسس قوانينها الخاصة عن طريق إعلان الثورة على القوانين القديمة أو لنقل القوانين الأصلية.

ولا شك في أن الجمل الاعتراضية وشيوعها وطولها الذي يؤدي إلى تلاحم أسطر شعرية عدة، يفضي بنا إلى تناول ظاهرة التضمين في النص السيابي، أي ظاهرة تعلق سطر شعري بآخر واقتضاء أحدهما الآخر. وقد كان القدماء يسمون هذه الظاهرة بالتضمين في العروض[1].

ولوعدنا إلى مقطع قصيدة (أنشودة المطر) السابق:

1 ـ كأن طفلاً بات يهذي قبل أن ينام:
2 ـ بأن أمه التي أفاق منذ عام
3 ـ فلم يجدها ثم حين لجَّ في السؤال
4 ـ قالوا له: ((بعد غد تعود))
5 ـ لا بد أن تعود.

لوجدنا أن طبيعة تركيب الجمل الاعتراضية الطويلة التي حللنا بنيتها فيما سبق تفضي بالأسطر الشعرية إلى بنية تضمينية، بمعنى أن السطر الشعري (2) يفتقر للسطر الذي يليه (3) لكي يتم معناه، والسطر الذي يليه (3) يفتقر بدوره إلى السطر (4) لكي يتم معناه أيضاً. وقد سمي هذا النوع من التضمين بـ (التضمين العروضي).

---

(1) ينظر السكاكي، مفتاح العلوم ص 273 ـ المزرباني، الموشح ص 23 ـ ابن رشيق، العمدة ج 1 ص 171.

ومن الملاحظ ـ إننا نتناول التضمين ضمن دراسة المستوى التركيبي، وفي الحقيقة، فإن هذا الإجراء بحاجة إلى تسويغ نظري. يرتكز هذا الإجراء على التغيرات التي طرأت على البنية العروضية في (الشعر الحر)، فقد كان الوزن في (الشعر العمودي) هو القالب الذي يجب ملؤه، ويجب مراعاة مسألة التناسق بين امتلاء الوزن وتمام الدلالة، أي وقوع الوقفة العروضية على الوقفة الدلالية، بمعنى، تحقيق استقلالية عروضية ـ دلالية للبيت الشعري، وإذا ما حدث عكس ذلك، أي إذا حدث أن تعلق بيت شعري ببيت شعري آخر وافتقر إليه دلاليا، فإن النص الشعري يقع في «هوّة» «التضمين» وقد عدّه القدماء عيباً باستثناء ابن الأثير.

وما دام (الشعر الحر) قد كسر هذا القالب الوزني ولم يشترط امتلاءه، بل أصبح عدد تفعيلات السطر الشعري يخضع إلى جوانب صوتية ودلالية وتركيبية هي التي تحدد نهايته وليس امتلاء الوزن، فقد أصبح من المحتم شيوع (ظاهرة) التضمين في الشعر الحر، فلم يعد الشعر الحر يشترط استقلالية السطر الشعري، بل يشترط تماسك البنية الكلية للنص الشعري ووحدتها عبر تلاحم السطور التي تشدّ أحدها إلى الآخر. وما دام التضمين بهذا المعنى ـ يجمع بين سطرين شعريين أو أكثر، ويزيد من شدة اقتضاء أحدهما الآخر، فإنه من المسوغ معالجته على المستوى التركيبي وهذا ما نحن بصدده الآن.

يمكن تقسيم طرائق التضمين التي يتوفر عليها النص السيابي على نوعين متدرجين من الأشيع فالأقل شيوعاً. . .

1 ـ التضمين الثنائي: وهو التضمين الذي يخلق وحدة تركيبية ـ دلالية بين سطرين شعريين، ويشيع هذا النوع من التضمين بشكل لافت للنظر حتى أننا لا نعثر على قصيدة تخلو منه، بل إن قصائد «الأنشودة» تتوفر على العديد من هذا في القصيدة الواحدة. وهنا بعض الأمثلة على هذا النوع من التضمين، وسنتتبع قصائد «الأنشودة» كلها، ونستل من كل واحدة منها مثالاً واحداً لتأكيد شيوع هذا التضمين:

ـ يا لمعة الأمواج رنّحهنّ مجذاف يرودُ
بي الخليج، ويا كواكبه الكبيرة. . يا نقودُ

غريب على الخليج ـ 323

- «بابا. . .» كأن يد المسيح
فيها، كأن جماجم الموتى تبرعم في الضريح

مرحى غيلان ـ 325

- فالناس كثير. . والظلماء
نقالة موتى سائقها اعمى، وفؤادك جبّانه

أغنية في شهر آب ـ 332

- تجمعان من مغازل المطر
خيوطه، ومن عيون تقدح الشرر

غارسيا لوركا ـ 333

- النور والظلماء
أسطورة منحوتة في الصخور

تعتيم ـ 336

- شفة البغي أعفُّ من قبلي، وأجنحة الذباب
أنقى وأدفأ من يديّ. كما تشاء أنا الحقير!

المخبر ـ 338

- مثلما تنفض الريح ذرَّ النضار
عن جناح الفراشة، مات النهار

عرس في القرية ـ 344

- ورغم أن العالم استسرّ واندثر
ما زال طائر الحديد يذرع السماء

من رؤيا فوكاي ـ 357، 358

- النار تصهل من ورائي والقذائف لا تنام
عيونها وأبي على ظهري، وفي رحمي جنين

قافلة الضياع ـ 371

- وشعرك حقل حباه المغيب
أزاهيره القانيه

يوم الطغاة الأخير ـ 375

- نخشى إذا واريت أمواتنا
أن يفزع الأحياء ما يبصرون

إلى جميلة بوحيرد ـ 378

- لكن أصواتاً كقرع الطبول
تنهل في رمسي

رسالة من مقبرة ـ 391

- وتنزف منه دون دم
جراح دونما ألم

في المغرب العربي ـ 395

- لو يومض في عرقي
نور، فيضيء لي الدنيا

تموز جيكور ـ 410، 411

- كأنّ الصدى والسكينه
جناحا أبي الهول فيها، جناحات من صخرة في ثراها دفينه

جيكور والمدينة ـ 414، 415

- كي يبصر الساري
نجماً يضيء الليل للتائهين

العودة لجيكور ـ 423

- تقطع الأعصاب تمتص القذىٰ من كل
جفن، فالمغيب

رؤيا في عام 1956 ـ 429

- يتوهج الدم في حفافيها وتنثر في الدروب
شفق البنفسج والورود ولون أردية الضحايا

قارئ الدم ـ 442

- قابعاً في ارتعادة الخوف، يختضّ ارتياعاً، لأن ظلا مخيفا
يرتمي ثم يرتمي في اتّئادِ

ثعلب الموت ـ 447

- ويسكب البدر على بغداد
من ثقبي العينين شلالاً من الرماد

المبغى ـ 450

- إلى رصاصة يشق ثلجها الزؤام
أعماق صدري، كالجحيم يشعل العظام

النهر والموت ـ 456

- كم حياة سأحيا: ففي كل حفره
صرت مستقبلاً، صرت بذره

المسيح بعد الصلب ـ 459

- كأن بابل القديمة المسوّره
تعود من جديد

مدينة السندباد ـ 471

- ودغدغت صمت العصافير على الشجر
أنشودة المطر

أنشودة المطر ـ 476

- أكانت الحياة
أحب أن تعاش، والصغار آمنين؟

سربروس في بابل ـ 484

- وفي غرفات عشتار
تظل مجامر الفخار خاوية بلا نار

مدينة بلا مطر ـ 486

- من أيمّا رئة؟ من أيِّ قيثار
تنهلُّ أشعاري؟

بورسعيد ـ 495

لقد تتبعنا ـ فيما سبق ـ التضمينات الثنائية في كل قصيدة من قصائد (الأنشودة)، ولقد اكتفينا بذكر مثال واحد في كل قصيدة حرصاً على عدم إثقال الدراسة بالشواهد الشعرية، وإلا فإن قصائد الأنشودة بلا استثناء ـ تعجّ بالتضمينات الثنائية التي يسهل اكتشافها على كل قارئ سواء أكان مختصاً أم غير مختص.

2 ـ التضمين المتسلسل

نطلق هذا الاسم على كل التضمينات التي تتخطى حدود السطرين الشعريين لتشد مفاصل النص الشعري عبر سطور عدة مثل:

أ ـ فكأن أودية العراق
فتحت نوافذ من رؤاك على سهادي، كلُّ واد
وَهَبَتْهُ عشتار الأزاهر والثمار. كأنّ روحي
في تربة الظلماء حبّة حنطة وصداك ماءُ

مرحى غيلان ـ 324

ب ـ حين يذر النور
يلقي به التنور
عن وجهك الظلماء
ويهمس الديجور
آهاته السمراء
على محّياك
تهجس عيناك
بكل حزن الدهور

تعتيم ـ 335

ت ـ ولأنّ ثوّار الجزائر ينسجون من الرمال
ومن العواصف والسيول ومن لهاث الجائعين
كفن الطغاة؟ وما تزال قذائف المتطوعين
يصفرن في غسق القنال؟

المخبر ـ 339

ث ـ ولو أنا وآباءنا الأولين
قد كدحنا طوال السنين
وادخرنا على جوع أطفالنا الجائعين
ما اكتسبناه في كدِّنا من نقود
ما اشترينا لها خاتماً أو سوار.

عرس في القرية ـ 346

ج ـ حينما يزهر التوت والبرتقال
حين تمتد «جيكور» حتى حدود الخيال
حين تخضرّ عشباً يغني شذاها
والشموس التي أرضعتها سناها،
حين يخضرّ حتى دُجاها
يلمسُ الدفءُ قلبي، فيجري دمي في ثراها

المسيح بعد الصلب ـ 458

ح ـ في كل قطرة من المطر
حمراء أو صفراء من أجنة الزّهر
وكل دمعة من الجياع والعراة
وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد

أنشودة المطر ـ 479

مرة أخرى، أضطر للتوقف، وإلا فالأمثلة كثيرة، ولقد حاولت ـ فيما سبق ـ أن أضع تسويغاً نظرياً لمسألة دراسة التضمين على المستوى التركيبي، إذ يفضي التضمين إلى تعليق سطر شعري بآخر واقتضائه له، ومن هنا، فإن التضمين يضفي على النص الشعري سمة تركيبية من ناحية هذا التواقف interdependence «توقف سطر شعري على آخر» الذي يخلق بنية كلية وتلاحماً بين سطور النص وفضلاً عن ذلك التسويغ النظري، فإن المنحى التطبيقي يبيّن ـ بشكل قاطع ـ أنه يمكن دراسة التضمين على المستوى التركيبي بدلاً من إلحاقه بالعروض، لا سيما نحن نعنىٰ ـ هنا ـ بنصوص السياب الشعرية التي تنتمي إلى (الشعر الحر).

وهكذا نلمح الفرق الواضح بين الشعر الحر والشعر العمودي، إذ تهمشت ـ في الشعر الحر ـ (وحدة البيت)، وهي وحدة لفظية ـ دلالية في الوقت نفسه، وهي تقتضي امتلاء الوزن والدلالة في آن واحد. وبدلاً من (وحدة البيت) نَشَدَ الشعر الحر وحدة القصيدة بوصفها كلا متكاملاً، وربما نستطيع أن نقول إن القصيدة أصبحت مجموعة من (التضمينات)، إذ نرى أن الأسطر الشعرية يختلط معنى بعضها بالبعض الآخر، إن الشعر الحر ـ بهذا ـ يمارس تهشيماً لوحدة البيت في الوقت نفسه الذي يبني فيه وحدة كبرى للقصيدة بوصفها كلاً.

ولو تأملنا المقطع (ج) من قصيدة (المسيح بعد الصلب) الذي ينتمي إلى التضمين المتسلسل، لوجدنا أن أسطراً شعرية أربعة تبدأ بـ (حينما أو حين) تتلوها أفعال مضارعة (يزهر ـ تمتد ـ تخضرُ ـ يخضرّ)، ومن ثم، فإن هذه البنية إنما توفر شرطاً معيناً، بمعنى أن اسمي الزمان (حينما، حين) يتضمنان الشرط، بيد أن جواب هذا الشرط يتأخر في المقطع ـ حتى يرد في آخر سطر شعري منه، أي بالضبط في:

- يلمس الدفء قلبي. لقد بقيت البنية اللسانية ـ ومن ثم الدلالة ـ معلقة على امتداد الأسطر الشعرية الخمسة الأولى، وذلك لغياب جواب الشرط، وحين يرد الجواب في (يلمس الدفء قلبي) تبدو البنية اللسانية وكأنها قد استقرت أخيراً. إن هذا التأخير لجواب الشرط إنما يمس ناحية تركيبية يعنىٰ بها السياب عناية خاصة، وهو يكررها في مقاطع عدة من نصوصه الشعرية، الأمر الذي يشير إلى ممارسة مخالفة لقواعد التركيب التي تجنح إلى الإسراع في الإتيان بجواب الشرط بغية تحقيق الفائدة السريعة والوضوح المطلوبين في كل بنية لسانية تخضع لمتطلبات الإفهام بأخصر طريق، بيد أن الحالة ـ هنا ـ تتموضع في الطرف النقيض لمتطلبات القواعد التركيبية، فهذا التأخير لجواب الشرط إنما يخضع ـ هنا ـ لمتطلبات دلالية وليس تركيبية، أي أن يخرق التركيب من أجل هدف دلالي محض، فهو يحاول أن يفسح المجال لأن تتحدد كل مستلزمات (جواب الشرط) من الناحية الدلالية، فإذا ما استوفيت هذه المستلزمات عبر الأسطر الخمسة وأشيع الجو الذي كان من اللازم أن يشيع، لكي تتهيأ الأرضية اللازمة لجواب الشرط، جاء جواب الشرط في (يلمس الدفء قلبي..). إن حصول (دفء) أمر يستلزم (إزهار التوت والبرتقال وامتداد جيكور حتى حدود الخيال، واخضرار العشب وحتى اخضرار الدجى)، وبالنظر إلى كل هذه الأشياء، كان من المهم ـ للبنية الشعرية ـ أن يتأخر جواب الشرط.

وبالطريقة نفسها يمكن معاينة المقطع الشعري (ح) السابق من قصيدة (أنشودة المطر) الذي ينتمي ـ أيضاً ـ إلى التضمين المتسلسل، إذ يبدأ المقطع بخبر مقدم يتمثل في:

- في كل قطرة من المطر

ثم يتلو هذا السطر سطر وصفي يتعلق بكلمة (قطرة) التي هي (حمراء أو صفراء...) ثم تتوالى زيادات على الخبر المقدم (كل دمعة...) و(كل قطرة تراق...)، وهكذا ثمة أربعة أسطر شعرية تفصلنا عن المبتدأ المؤخر، ولا تهمنا هنا

ـ مسألة تقديم الخبر وتأخير المبتدأ، فتلك بنية لسانية شائعة ولا تؤشر سمة أسلوبية في النص، بل الذي يهمنا هو مسألة تأخير المبتدأ المؤخر، أعني تأجيل وروده إلى ما بعد ورود أسطر شعرية أربعة، ومن جديد يقع النص الشعري في خلخلة تركيبية، وتتحقق هذه الخلخات التركيبية من أجل تهيئة أرضية راسخة يكون تموضع المبتدأ المؤخر:

ـ (فهي ابتسام) ـ بموجبها تموضعاً خاصاً، ومن جديد يخرق التركيب من أجل هدف دلالي محض. فتحقيق (الأمل) و (الابتسام) لا يكون إلاّ بعد (نضال) و (معاناة) = (دموع دماء)، وفي ورود كل واحدة من هذه المستلزمات تتولد ضرورة تأجيل المبتدأ المؤخر حتى يستوفي مستلزماته الدلالية ليأتي في موضع يحقق فيه فعالية عالية عبر التمهيدات التي سبقته، إذ كانت بمثابة المحرّضات عليه، فكان استدعاؤه ـ في مكانه في النص ـ استدعاء راسخاً ومنضبطاً من الناحية الدلالية، حتى إذا كان هذا الرسوخ وهذا الانضباط إنما تحقق على حساب انتهاك البنية التركيبية.

ويمكن أن نشير إلى أن ثمة بنى لسانية تتخد شكلاً «مراوغاً» وذلك أنها يمكن أن تتفرع ـ دلاليا ـ إلى فرعين:

ـ وأنا بُوَيْبُ أذوب في فرحي وأرقد في قراري

مرحى غيلان ـ 325

يبدأ هذا السطر الشعري بالضمير (أنا) الذي هو (مبتدأ) من الناحية الإعرابية، ويبدو أن خبر هذا المبتدأ يكمن في كلمة (بويب)، الأمر الذي يشير إلى توحد ذات السياب بنهر (بويب)، ونحن يمكن أن نكرس هذا التوحد بأسطر شعرية أخرى من القصيدة نفسها.

ـ أنا في قرار بويب أرقد، في فراش من رماله
من طينه المعطور، والدم في عروقي من زلاله

يدعّم هذان السطران التصوّر السابق الذي يتمثل في ذلك الاندماج بين الشاعر و(بويب) إلى الحد الذي يكون فيه (دم) الشاعر مستمداً من زلال (النهر)، بل إن السياب ليلح على هذه الموضوعة، موضوعة التوحد، ليقيم توحداً بينه وبين (الفرات) و (المسيح) و (السلام).

ـ وأنا المسيح، أنا السلام

والنار تصرخ: يا ورود تفتحي، وُلِدَ الربيع
وأنا الفرات، . . .

مرحى غيلان ـ 327

هكذا تنثال سلسلة من البنى الأسلوبية تؤكد توحد الذات بأشياء عدة، بيد أننا إذا عدنا إلى السطر الشعري:

- وأنا بويب أذوب في فرحي وأرقد في قراري.

لوجدنا أن ثمة تأويلاً باطنياً يمكن أن يظهر خبر المبتدأ (أنا)، ومن هنا، يمكن أن نعد (بويب) في السطر السابق بمثابة منادى حذفت أداته:

- أنا يابويب

ليكون الخبر متمثلاً في الجملة الفعلية (أذوب في فرحي)، وهنا يكمن ذلك التفرع الثنائي الذي أشرنا إليه، إذ إن البنية اللسانية للسطر الشعري السابق هي التي تتضمن مثل هذا التفرع، ولم يكن بالإمكان استيحاء هذا التفرع، ما لم تكن البنية اللسانية وطبيعة تشكيلها هما اللذين يتيحان مثل هذا الاستيحاء، فإنِ التركيب (أنا بويب) يتلوه التركيب (أذوب في فرحي) هما اللذان خلقا إمكانية التأويل، وأصبح ـ بفعل هذا التركيب ـ عَدُّ كلمة (بويب) منادىً محذوف الأداة، ومن ثم، جعل جملة (أذوب في فرحي) هي الخبر، من دون ممارسة تفكيك قسري للسطر الشعري، إذ يبقى السطر الشعري منسجماً ودالاً في كلتا الحالتين.

وعلى الشاكلة نفسها، يمكن أن نلمح «مرواغة» في كيفية اقتران الضمائر وكيفية ارتباطها بما تعود عليه.

1 ـ إلههم الذي صنعوه من ذهب كدحناه؟
2 ـ كما أكلوه إذ جاعوا ـ
3 ـ إلههم الذي من خِبزنا الدامي جبلناه؟

في المغرب العربي ـ 400

يمكن أن نقسم السطر الشعري (1) على جملتين:

1 ـ الهم الذي صنعوه من ذهب
2 ـ كدحناه

إن الجار والمجرور (من ذهب) تأخذ فيه الكلمة (ذهب) موضعاً محورياً، فهي ـ من جهة ـ تتعلق بالجملة (صنعوه)، أي:

- . . . صنعوه من ذهب

وهي من جهة أخرى ـ تتعلق بالجملة (كدحناه)، أي:

- . . . من ذهب كدحناه

ذلك أن الضمير (الهاء) في (كدحناه) يعود على كلمة (ذهب)، وليس كذلك الأمر في ما يلي هذا السطر، ففي السطر الشعري (3) نجد أن الضمير (الهاء) في (جبلناه) لا يعود على (من خبزنا الدامي) كما هو الحال في عودة (الهاء) في (كدحناه) على (من ذهب)، بل إن (الهاء) لتعود على كلمة (إلههم)، ولا يخفى ـ هنا ـ أن ثمة إحساساً بالمفارقة ينبثق من عودة (الهاء) في (جبلناه) على (إلههم)، إذ يصبح (الإله) ـ هنا ـ هو المخلوق وليس الخالق، وفي الحقيقة، فإن الضمائر التي ترتبط بالأفعال في الأسطر الشعرية السابقة على السطر الشعري (1) كلها تعود إلى (الإله):

- وأن الله باق في قرانا، ما قتلناه؟

ولا من جوعنا يوما أكلناه؟

ولا بالمال بعناه

مرحى غيلان ـ 399، 400

هكذا تعود هذه (الهاءات) الثلاث إلى (الإله)، ومن هنا، فإن السطر الشعري

- إلههم الذي صنعوه من ذهب كدحناه

يمثل سطراً أساسياً مفارقاً، يرتكب خرقاً على مستوى عودة الضمير (الهاء) على (ذهب) بدلاً من (إلههم)، ويوحي بتغيير لا يكاد يرى في البنية اللسانية، فالتحليل الدقيق والمتأني وحده الذي يكشف عن هذا التشوش اللامرئي، وهذا التلاعب في كيفية عودة الضمائر، فالمقطع الشعري يعودنا ـ في استهلاله ـ على عودة (الهاء) على (الإله)، بيد أنه يراوغ ـ بطريقة خفيّة ـ ليغير من طبيعة ارتباط الضمير بما يعود عليه، ومن ثم يرجع إلى طبيعته الأولى ليعيد الانسجام السابق بعد الكسر الذي حققه في عودة (الهاء) على (ذهب).

لقد ذكرنا ـ في بداية هذا الفصل ـ أن معالجة البنى التركيبية ستخضع لمواشجات افترضناها في منهجية هذا العمل، ولهذا، فقد حرصنا على معالجة التركيب في ضوء الإيقاع تارة، وفي ضوء نفسية السياب تارة ثانية، وفي ضوء الدلالة تارة ثالثة، وفي الفصل الآتي سنشدد على معاينة شعر السياب في ضوء هذه الأخيرة، أعني دراسته على المستوى الدلالي.

وهذا ما سننتقل إليه.

«الفصل الثالث»

المستوى الدلالي
وتجليات التحليل الأسلوبي

أنت بارد وكئيب، أما المطر فليس
بارداً ولا تعيساً»

هرجر

أحد الجنود الذين رافقهم
ابن فضلان في رحلته.

I

كنا قد طبقنا فرضية (السياق الأسلوبي) في دراسة ((المستوى الصوتي وتجليات التحليل الأسلوبي))[1]، بيد أننا يمكن أن نواشج بين «الفرضية» هناك وتطبيقها على المستوى الدلالي هنا، إذ يمكن أن نتفحص تولد السياق الأسلوبي عبر الانكسارات الصوتية التي تحدث على مستوى القافية، ومن ثم النظر إلى تولده عبر فحص طبيعة العلاقة بين الكلمات والدلالة المتمخضة عنها، إن هذا الإجراء سيتيح لنا تحقيق مقاربة تقترب من الشمول وترصد ـ على نحو تزامني ـ فردية النص المحلل وتجليها عبر استكناه أبعاده المتنوعة.

1 ـ وفي العراق جوع

2 ـ وينثر الغلال فيه موسم الحصاد

أنشودة المطر ـ 478

يتعين علينا ـ أولاً ـ الإشارة إلى طبيعة القافية في السطرين الشعريين السابقين، وهذا يعني أننا سنفحص كلمتي (جوع) و (الحصاد) على المستوى الصوتي، ومن الواضح أنه ليس ثمة تماثل صوتي متحقق بين الكلمتين الآنفتي الذكر، فليس ثمة سمات مشتركة بين صوتي (العين) و (الدال) اللذين تنتهي بها الكلمتان القافويتان. وإذا كان صوت (الدال) يهيئ نسقاً قافوياً مع السطر الذي يليه:

3 ـ لتشبع الغربان والجراد

أي أنه يهيئ مماثلة صوتية، فإن التعارض الصوتي يبقى قائماً بين صوت (العين) في (جوع) وصوت (الدال) في (الحصاد) الأمر الذي يفضي إلى تولد سياق أسلوبي على المستوى الصوتي، وهنا، يمكن أن نطرح السؤال الآتي: ـ

---

(1) ينظر: الفصل الأول من هذه الدراسة.

هل يكمن تولد السياق الأسلوبي في هذا التعارض الصوتي بين صوت (العين) وصوت (الدال) فقط؟ ألا يمكن تعزيز هذا السياق الأسلوبي بالدلالة؟ ومن هنا فنحن بحاجة إلى فحص العلاقة بين كلمتي (جوع) و (الحصاد) في ضوء البنية الكلية للسطرين الشعريين، ذلك أن السطر الشعري (1):

1 ـ وفي العراق جوع

يوحي بمتضمنات تحيل على أسباب هذا الـ (الجوع)، أي أنه ليس ثمة خصب، أو ليس ثمة عوامل طبيعية واصطناعية تنتج الوفرة، ومن ثم، ليس هناك (حصاد) وهذا يتعارض ـ في الحقيقة ـ مع واقعين:

الأول: هو الواقع الفعلي الذي يتكشف عن غنى الأرض المعروف منذ أزمان سحيقة وبهذا، كيف يمكن أن يتمخض (الجوع) عن هذه الأرض الغنية؟.

والثاني: هو الواقع النصي الذي يحيل على أن ثمة (جوعاً) و (حصاداً) في آن واحد، وبهذا، كيف يمكن ـ مرة ثانية ـ أن تقترن دلالة (الجوع) بدلالة (الحصاد)، وهنا ـ بالضبط ـ يكمن «بيت القصيد» أعني هنا ـ بالضبط ـ يتموضع السياق الأسلوبي. فالسطر الأول:

ـ وفي العراق جوع.

يتكشف ـ للوهلة الأولى ـ عن يقين يحاول المحلل أن يستكنهه قبل كل شيء، بيد أن هذا الاستكناه المنسجم ضرورة يتكسر على عتبة اللايقين الذي يبديه السطر الشعري الثاني:

ـ وينثر الغلال فيه موسم الحصاد

إن (موسم الحصاد) يقف بمواجهة (الجوع)، لكن لا ليلغيه، بل ليكرسه عبر هذا التنافر الناتئ، بين المعطيين الدلاليين، بيد أن السطر الشعري (3).

ـ لتشبع الغربان والجراد

يجيء ليخفف من وطأة التنافر بين السطرين الشعريين (1) و (2)، إنه ـ السطر (3) سطر الغربان والجراد ـ يحاول أن يطرح تفسيراً لمعضلة السطرين (1) و (2) أو إنه يحاول أن يسوغ التنافر من دون أن يحله حلاً تاماً. فالعراق يجوع لا محالة حين تأكل موسم حصاده الغربان والجراد = حين يأكله المستغلون والاتكاليون المتنفذون والكبار بسلطتهم والذين يصنعُون سياسة البلد على وفق أغراض خاصة.

إن قصيدة (أنشودة المطر) تؤكد هذا المعنى مراراً وتكراراً لتتضمن ـ على نحو مؤكد ـ بعداً سياسياً يفضح غربان الجثث وجراد السهول الخضر، يفضح ممارسات السلطة ويفكك ماكنة القمع التي تتقدمها، إذ تعود القصيدة إلى ممارسة هذا الفضح عبر الأسلوب نفسه، ولكن بتغيير جذري من ناحية معينة، لننظر إلى السطرين الشعريين:

1 ـ وكل عام ـ حين يعشب الثرى ـ نجوع

2 ـ ما مر عام والعراق ليس فيه جوع

يلتصق السطر الشعري (1) بالتحليل الذي نحن بصدده على نحو وثيق، فهو ـ إذن ـ مرمانا الأول. ولنلاحظ أن ثمة جملة اعتراضية (حين يعشب الثرى) تفصل مكونات الجملة الأصلية بعضها عن البعض الآخر، ومن هنا، يمكن أن نشرع بتحليل السطر (1) عبر إلغاء مؤقت لهذه الجملة الاعتراضية من أجل مقاصد تحليلية محضة، فالإلغاء ـ إذن ـ هو إلغاء إجرائي. وبذلك تبدو الجملة على النحو الاتي:

وكل عام (. . .) نجوع

تبدو الجملة بهذه الصيغة المفترضة وكأنها جملة اعتيادية لا تثير الانتباه، بيد أنها ـ مع ذلك ـ جملة نبوئية في مستواها الدلالي. إنها جملة اعتيادية من ناحية كونها تخلو ـ تماماً ـ من أية حركية تقيم حاجزاً يحول دون التنبؤ بها، بيد أن الجملة الاعتراضية (حين يعشب الثرى) هي التي تقيم هذا الحاجز، ومن ثم، هي التي تؤشر تلك الحركية، أي هي التي تظهر في السطر، بوصفها وسيلة أسلوبية Stylistic device حسب ريفاتير، تقيّد إمكانية التبنؤ وربما تجعله مستحيلاً، إنها ـ هنا «تخيّب التوقع» وبفضلها يتحول السطر الشعري من كونه اعتيادياً في (وكل عام (. . . .) نجوع) إلى كونه فريداً في:

ـ وكل عام ـ حين يعشب الثرى ـ نجوع

ومن ثم، يتحقق السياق الأسلوبي ـ بالضبط ـ في العلاقة بين صنفي الجملتين السابقتين، ومن جديد يعود التنافر عبر هذا السياق الأسلوبي، يعود ذلك التعارض الذي لا نستشعره إلا حين ننهي قراءة السطر الشعري ونصل إلى كلمة (نجوع)، ومن جديد، أيضاً، ينبثق التساؤل اللامعقول والمحير والمحزن في الآن نفسه: كيف نجوع في الوقت الذي (يعشب الثرى) فيه؟.

بيد أننا في هذين السطرين وما يليهما لا نعثر على ما يسوغ ذلك التنافر، لا

نعثر على ما يخفف الوطأة على أنفسنا، بل، على العكس، نجد ما يؤكد هذه الدلالة:

- ما مر عام والعراق ليس فيه جوع

هنا تتأكد الدلالة، وتتأكد الجملة النبوئية في السطر:

- وكل عام ـ حين يعشب الثرى ـ نجوع

وهنا تحتك الدلالة بالخطر وتندفع إلى أقصى حد لتقع فيه بتمامها من دون أية محاولة لتجنبه أو لتخفيف حدته، ويتموضع هذا الاندفاع في مقابل السطرين الشعريين:

- وفي العراق جوع
- وينثر الغلال فيه موسم الحصاد

لكن السطرين السابقين يلامسان المحذور برفق. فهنا تحتك ـ أيضاً ـ الدلالة بالخطر، بيد أنها لا تندفع فيه إلى حدود قصوى، إنها تحتك به من دون أن تقع فيه، فالسطر الشعري:

- لتشبع الغربان والجرادَ

هو الذي يحول دون الوقوع في ذلك الخطر، هو الذي يحول دون اندفاع المنافرة إلى حد تتخطى فيه عتبة اللامعقولية، إنه يجنب السطرين اللذين يردان قبله تلك اللامعقولية، وهذا لا يعني أن السطرين الشعريين:

- وكل عام ـ حين يعشب الثرى ـ نجوع
- ما مر عام والعراق ليس فيه جوع

يقعان في لامعقولية مطلقة، فهذه اللامعقولية إنما هي لامعقولية ممكنة بحسب البعد النبوئي الذي يتجسد أمامنا وكأنه واقع لا مفر منه، وكأنه ـ أو كأن النص ـ يحاول أن يتدرّج ـ عتبة فعتبة ـ من الممكن الطبيعي إلى المستحيل الممكن:

- (ثمة جوع لأن الغربان والجراد تأكل الحصاد)
- (ثمة جوع لأنه: ما مر عام والعراق ليس فيه جوع)

أي ثمة جوع لأنه ثمة جوع. وفي الحالة الأخيرة هذه، لا نلاحظ أي تسويغ أو تفسير لوجود الجوع سوى لأنه موجود، ومفعم بإطلاقية كاسحة وتبصّر يقرأ الأشياء ليتنبأ بمستقبلها، أو إنه (التبصر) يطارد الغياب من خلال الحضوُر ليجعله (الغياب) يمثل أمامنا على نحو واضح.

لا يجعل السطر الشعري (2) الدلالة مقتصرة على زمن معين، وذلك عبر علاقته بالسطر الشعري (1)، بل إنه يحيل على استغراق زمني معين، وربما يشير ـ على نحو نبوئي ـ إلى (جوع) أبدي اقترن ويقترن وسيقترن بـ (الثرى المعشب). إن دلالة الجوع الأبدي المنفِّر تمتزج بتلاقح الكلمات المستهجن والمفاجئ والمربك في:

- وكل عام ـ حين يعشب الثرى ـ نجوع

إن هذا التلاقح المستهجن للكلمات أصبح يثير الاشمئزاز بفعل اللاجدوى التي ينطوي عليها، والنص يعرض هذه اللاجدوى بأقصى درجات الحدة والتناقض الصارخ، ولو عدنا إلى المقطع الذي يرد قبل السطر قيد التحليل لوجدنا ارتياداً بكراً لأرض بكرٍ يُجري فيها تنشيطاً للصدمة:

- ومنذ أن كنا صغاراً كانت السماء
تغيم في الشتاء
ويهطل المطر

أنشودة المطر ـ 479

إن الفعلين المضارعين (تغيم) و (يهطل) ليسا مضارعين في الحقيقة، فالتعبير (كانت السماء) يُجري تحويلاً على زمن الفعلين لتُحيله على ماض عتيق، وإن ختام المقطع بـ (ويهطل المطر) وانفتاح السطر الشعري اللاحق على الصدمة المفاجئة:

- وكل عام ـ حين يعشب الثرى ـ نجوع

يوحي بحس عميق بلاجدوى (غيم الشتاء) و (هطول المطر). إن (الغيوم) موجودة، و (الأمطار تهطل)، بيد أننا ـ مع وجود (الغيوم) و (هطول الأمطار) ومن ثم (إعشاب الثرى) ـ (نجوع). هنا تنبثق اللاجدوى والعقم ـ ولنلاحظ أن نصوص السياب تطرح هذه المعالجة بطرائق متنوعة. ولنقارن ذلك بما يأتي:

- يا أيها الربيع
يا أيها الربيع ما الذي دهاك؟
جئت بلا مطر
جئت بلا زهر
جئت بلا ثمر
وكان منتهاك مثل مبتداك

مدينة السندباد ـ 468

ثمة شعور ـ هنا ـ بالعقم يهيمن على الدلالة الكبرى، حتى أن النص أصبح يطرح الربيع لا بوصفه رمزاً للازدهار والاخضرار، بل بوصفه رمزاً للخراب، بيد أنه يختلف عن ذلك العقم الذي يطرحه المقطع السابق من (أنشودة المطر)، فهذا المقطع الأخير يقر بوجود (الغيوم) و (هطول المطر) و (إعشاب الثرى)، في حين يجيء مقطع (مدينة السندباد) لينفي ـ في الأصل ـ معالم الربيع الطبيعية.

وعلى العموم، فإن هذا التلاقح المستهجن في (وكل عام ـ حين يعشب الثرى ـ نجوع) ينطوي على مفارقة تجمع السخرية والألم والانكسار وربما تربط كل هذا بضحك تهكمي مفرط ومفعم بالدموع، إنه يشير إلى حالة مستديمة ومستعصية (وكل عام (. . .) نجوع) ولكن متى؟ (حين يعشب الثرى)، وأين؟ في العراق (ما مر عام والعراق ليس فيه جوع). ولكن الغرابة في اقتران (إعشاب الثرى) و (الجوع) لا تشير إلى تولد سياق أسلوبي فقط، سياق يجمع المتناقضين (خصب الأرض وجوع أهلها)، إن الحالة ـ هنا ؛ لا تعني فقط انكسار البنية الدلالية عبر تجاور المتناقضات، بل تعني ـ أيضاً ـ أن المكان الذي تجتمع فيه هذه المتناقضات إنما هو مكان شبه أسطوري، مكان أصيب بالكارثة التي لا تنفك عنه، فالسياق الأسلوبي المتولد من:

- وكل عام ـ حين يعشب الثرى ـ نجوع

لا يتموضع ـ فقط ـ في اللامكان، أي في بنية اللغة المهوّمة والضبابية، بل إنه ليشير إلى محاذاة معينة لمكان حقيقي، إنه يكمن ـ بعبارة أدق ـ في مكان حقيقي، ولا يحاذيه حسب، أنه يستشعر الكارثة ويوطّنها على نحو راسخ في مكان يبدو وكأنه خرافي بفعل احتوائه أشياء وحوادث غير متناسبة ولا منسجمة بيد أنه موجود فعلاً، وهنا تثب البنية اللسانية ويثب الواقع المعيش في آن واحد من أجل أن يدلّ التنافران أحدهما على الآخر، تنافر مكونات البنية اللسانية المتعارضة ودلالتها المستحيلة والممكنة في آن. وتنافر الواقع من أجل أن يتضمن الواقع واللغة أحدهما الآخر بطريقة إيحائية، ومن ثم يحيل انكسار اللغة على انكسار الواقع والعكس بالعكس.

إن التنافر ـ هنا ـ لا يؤمّن انفصال مكونات النص (يعشب الثرى، نجوع) بعضهما عن البعض الآخر، إذ يبدو ـ لأوّل وهلة ـ أن التنافر يقصي الشيء عن قرينه أو لنقل: إنه يقصي الكلمة عن الكلمة كما هو الحال في تنافر القطبين المتماثلين للمغناطيس، ولكنه ـ هنا ـ يعمل ـ على العكس ـ على جعل الارتباط لافتاً للنظر، فالسياق الأسلوبي ـ إذن ـ لا يعني عزلة المكونات، بل يعني ـ على العكس ـ

تلاحمها عبر ذلك التواشج أو الاختضاض الذي يبرز دلالة موّارة وقلقة.

فاللاتوافق بين مكونات النص يطرح تلاؤماً رؤيويا. اللاتوافق خاص ـ هنا ـ بالمكونات بما هي مكونات لسانية، والتلاؤم ـ هنا أيضاً ـ خاص بالرؤية التي يعبر عنها هذا اللاتوافق اللساني.

وفي الحقيقة فإن قصيدة (أنشودة المطر) لا تتضمن السياقات الأسلوبية على نحو مجتزأ نلمحها في هذا السطر أو ذلك، بل يمكن أن ننظر إلى مسلسل الدلالة بشكل عام في القصيدة كلها على أنها تشكل سياقاً أسلوبياً فريداً من نوعه، وفي هذا الإجراء نحن نجيز لأنفسنا توسيع فرضية السياق الأسلوبي كما هي عن ريفاتير، لنجعلها تشمل النص الشعري بوصفه كلا بنيوياً دلالياً في الوقت نفسه، فالنظرة العامة إلى القصيدة تظهر أنها تعرض تقابلات عدة ومشاعر متناقضة.

(عيناك... تبسمان) × (تغرقان في ضباب من أسى)

(دفء الشتاء) × (ارتعاشه الخريف)

(الموت) × (الميلاد)

(الظلام) × (الضياء)

ويمكن ـ من ناحية ثانية ـ الإلماع إلى تقابلات تتموضع في الدلالة العامة لمقاطع (الأنشودة):

مقطع اليتيم = كأن طفلاً...

مقطع الصياد = كأن صياداً...

بمقابل مقاطع تنذر بالبشارة والأمل:

- أكاد أسمع العراق يذخر...
- في كل قطرة من المطر...

وفي هذا المقطع الأخير (في كل قطرة...) نجد أنه يتكرر مرتين في القصيدة، تكون المرة الثانية في خاتمة القصيدة وكأنه إيحاء بغلبة البشارة والأمل على اليأس والقنوط. إن تكراره ليعضد دلالة الأمل بمقابل دلالة اليأس، إنه يحاول أن يوازن تقابلات القصيدة، ويحيل الحس بالتنافر على أنه سوف يفضي إلى انسجام معين، انسجام يفضي إلى تعارض عالمين لينتصر أحدهما في الأخير، نلمح هذا الحس التفاؤلي الذي يتعضد بالتكرار، وغالباً ما تلحّ نصوص السياب على هذه المقابلة بين اليأس والأمل، بين أن يتحطّم الإنسان تحت ضربات الواقع وأن ينهض من جديد

ليصارع وينتصر، بل إن النصوص السيابية غالباً ما تحول دلالة الهزيمة إلى دلالة انتصار، ليس عبر التكرار حسب، بل عبر هذا التحويل نفسه والإلحاح عليه:

- أم سُمِّر المسيح بالصلب فانتصر
وأنبتت دماؤه الورود في الصخر

من رؤيا فوكاي ـ 357

إن صلب المسيح ـ هنا في النص وخارجه ـ يتحول إلى انتصار عبر القوة الرمزية التي يكتسبها عبر حياة (الشريعة) على الرغم من غياب (المشرع)، وهكذا لا يصبح الموت هو الغياب الجسدي، إذ إنّ هذا الغياب يفصح عن حضور طاغٍ وفعال ومبهر. ويتعضد هذا بالسطر الآتي من قصيدة أخرى:

- وأبعث الحياة إن موتي انتصار

النهر والموت ـ 456

ومثلما كان الصلب ينكشف عن دلالة رمزية متحولة عبر التضحية بالنفس من أجل مبادئ معينة أو عبر (الفداء)، يتخذ (الكفاح) في السطر الشعري السابق دلالته الرمزية المتحولة أيضاً ـ فالكفاح الذي يؤدي إلى موت المكافح، يؤدي ـ من ثم ـ إلى بعث الحياة ليكون (الموت) (انتصاراً)، وسواء أكانت الدلالة الرمزية المتحولة ذات طابع ديني أو أيديولوجي أو إنساني فإن ما هو مهم ـ هنا ـ هو عملية التحويل القصدية التي تسحب الدلالة من طرف إلى آخر نقيض، فالصلب لا يؤدي إلى الموت بل العكس هو الصحيح. والسياب يعود إلى هذه الموضوعة الأساسية مرة أخرى في قصيدة أخرى.

- بعد ما أنزلوني، سمعت الرياح
في نواح طويل تسف النخيل
والخطئ وهي تنآى إذن فالجراح
والصليب الذي سمروني عليه طوال الأصيل
لم تمتني وأنصتُ: كان العويل

المسيح بعد الصليب ـ 457

وربما تبدو جملة (لم تمتني) هي المقصودة هنا، بيد أنها تبدو ـ أيضاً ـ جملة تصريحية طاغية، فالمقطع الشعري يبدأ بـ :

- بعدما أنزلوني، سمعت الرياح

إن الكلام هنا يجري على لسان المصلوب، وهو ـ هنا ـ يأخذ طابع المناجاة التي توحي بحياة تناقض معطيات النص المحمّلة بكل مقومات الموت:

(نواح ـ جراح ـ صليب ـ عويل. . .)

بيد أن كل تلك المقومات لم تستطع أن تحقق غايتها، أي أن تظفر بالكلي الذي ينطوي عليه (الموت)، وهنا يكمن فعل التحويل القصدي، وهكذا يكون المسيح حياً، وهكذا يكون (القلب) حيّاً حيث يكون شمساً:

ـ قلبي الشمس إذ تنبض الشمس نوراً

المسيح بعد الصلب ـ 458

وحيث يكون (أرضاً):

ـ قلبي الأرض، تنبض قمحاً، وزهراً، وماء نميراً

المسيح بعد الصلب ـ 458

وحيث يكون (ماء) و (سنبلا):

ـ قلبي الماء، قلبي هو السنبل

المسيح بعد الصلب ـ 458

وهكذا يكون موت (القلب) (بعثاً)

ـ موته البعث: يحيا بمن يأكل

المسيح بعد الصلب ـ 458

ـ حتى إذا السنابل
نضجن للحصاد
وغنَّتْ المناجل
وغطت البيادر الوهاد

مدينة السندباد ـ 469

تستهل الأسطر الشعرية السابقة بـ (حتى)، وهي أداة أو حرف غاية، ولهذا فهي تضطلع بمهمة خاصة، إذ تجعلنا ننتظر هذه الغاية، ولكي تتحقق، فإن ثمة مسافة تفصلنا عنها، مسافة تتمثل في هذه الأسطر الشعرية التي تصور مشهداً كاملاً وغنياً بكل ما يبعث على الحياة بدءاً بـ (السنابل الناضجة) ومروراً بـ (غناء المناجل) وانتهاء بـ (وفرة البيادر). تشير (حتىٰ) إلى غاية معينة، وفي المسافة التي تفصلنا عن هذه

الغاية، أعني عبر الأسطر الشعرية السابقة، ينمو لدينا توقع يحاول أن يحدد طبيعة هذه الغاية، وفي الحقيقة، فإن محاولة تحديد ما يفضي إليه النص الشعري وطبيعة تصويره إنما هو أملٌ ميسور، فما الذي يمكن أن نتوقعه من نتيجة نهائية أو غاية بإزاء مشهد (حصاد السنابل الوفيرة)؟. إن الطبيعة البشرية تميل ـ في هذه العملية خاصة ـ إلى استنتاج منطقي، استنتاج يتمثل ـ للوهلة الأولى ـ في الإحساس بالغنى والسعادة، الغنى المتمخض عن (السنابل) الناضجة و (وفرة البيادر) والسعادة المتمخضة منها ومن (غناء المناجل) المناجل تغني، كيف؟ إن إعادة التلاؤم، أعني محو الانزياح الذي يفترس هذا التشكيل هو الكفيل باستجلاء مكمن الغبطة القابعة فينا، فالحاصد هو الذي يغني في الوقت الذي يجني فيه ثمار كدحه، أو إن أصوات المناجل تنعكس غناء في النفس. إن ما نتوقعه أو نأمله أو نستنتجه منطقياً إنما هو محض افتراض ينبني على أسس نفسية أو أنثروبولوجية، ولكن يبقى للنص الشعري تأسيسه الخاص الذي يحطم قوانين المنطق ويجهز على آمالنا فجأة. إذ سنلاحظ أن ما يلي المقطع السابق إنما هو محض وهم، وهم بالغنى والسعادة.

ـ خُيِّل للجياع أن ربة الزهر
عشتار، قد أعادت الأسير للبشر،
وكللت جبينة الغضير بالثمر،
خيل للجياع أن كاهل المسيح،
أزاح عن مدفنه الحجر
فسار يبعث الحياة في الضريح
ويبرئ الأبرص! أو يجدد البصر؟
من الذي أطلق من عقالها الذئاب؟
من الذي سقى من السراب؟
وخبأ الوباء في المطر؟
الموت في البيوت يولد
يولد قابيل لكي ينتزع الحياة.

مدينة السندباد ـ 469 ـ 470

بالكلمة الأولى من هذا المقطع (خُيِّل) نصل الغاية التي سبق وأن حفزتنا (حتى) على انتظارها، بيد أن هذه الغاية جاءت مخالفة لكل توقعاتنا، فهي محض (تخيل)

بالغنى والسعادة، تخيل ـ وليس حقيقة ـ بعث تموز والمسيح، أو إنها حقيقة ولادة قابيل أو الذئاب أو الوباء أو اختصاراً الموت.

وبدءاً بكلمة (خُيّل) يتمفصل المقطعان الشعريان لينبثق من هذا المفصل ـ بالضبط ـ السياق الأسلوبي الذي يدلنا على صنفين متعارضين من الصور (صور الحياة بمقابل صور الموت) (السنابل الناضجة والمناجل المغنية والبيادر الوفيرة بمقابل توهم بعث تموز والمسيح، وبمقابل اجتياح الذئاب وانتشار الوباء وولادة الموت وقابيل. . . الخ) وهكذا وعبر هذه التعارضات نستشعر الاحباط والخيبة اللذين يقومان دليلين على بروز نصي ناتئ قوامه تحقق السياق الأسلوبي على مستوى المقطع، والآن هل يمكن تولد السياق الأسلوبي على مستوى معاينة عنوان القصيدة في ضوء علاقته بمضمونها؟

يبدو أن ثمة قصيدة تحقق ما نرمي إليه، ولقد سبق أن أشرنا إلى ذلك في موضع معين من هذه الدراسة[*]. لنتأمل دلالة عنوان قصيدة (عرس في القرية)، ومن البديهي أن كلمة (عرس) تشير إلى كل ما هو مفرح ومليء بالسعادة، فالعرس في قرية معينة يعني أنه عرس ريفي، وبغضِّ النظر عن صفته (ريفي)، فإن كلمة (عرس) تدل على تحقيق ارتباط معلن تحفه الأغنيات والرقصات والزغاريد في جو من المرح والسرور يسودان نفوس الحاضرين، ومن دون أن نتخطى عتبة العنوان (عرس في القرية) يكون الطرف الأول من طرفي السياق الأسلوبي قد تحقق، وما يبقى هو أن تخيب توقعاتنا بمعارضة كل الدلالات المتضمنة في كلمة (عرس)، وفي الحقيقة فإن نص القصيدة يطفح بكل ما يناقض، صراحة، تلك الدلالات المتضمنة والمألوفة، إذ يصدمنا ـ أولاً ـ بموت النهار.

ـ مثلما تنفض الريح ذر النضار
عن جناح الفراشة، مات النهار

عرس في القرية ـ 344

وهكذا تتوالى الدلالات الضدية:

ـ مات حب قديم، ومات النهار.
مثلما تطفئ الريح ضوء الشموع

(*) ينظر: الفصل الثاني، ص 155.

- يا رفاقي، سترنو إلينا نوار
من علٍ في احتقار
زهدتها بنا حفنة من نضار:
- ولو أنا وآباءنا الأولين
قد كدحنا طوال السنين
- أقفر الريف لما تولّت نوار
- أتركوني أغني أمام العريس
وأراقص ظلي كقرد سجين
- كان وهماً هوانا، فإنّ القلوب
والصبابات وقف على الأغنياء.

وإلى هذا الحد يكون الطرف الثاني من طرفي السياق الأسلوبي قد تحقق، لقد خابت آمالنا، وصدمنا بدلالات معارضة لدلالة العنوان (العرس)، ولهذا، فإنّ هذا النص يتمفصل منذ بدايته ليبرز السياق الأسلوبي حال الانتقال من قراءة العنوان إلى السطرين الشعريين: الأول والثاني ومن ثم يتكرس السياق الأسلوبي عبر ذلك الحشد من الصور المأساوية المتلاحقة التي تزيد من حدة التناقض تدريجياً لتحول مشهد العرس الريفي إلى مأساة، أو أن النصّ يحاول أن يفضح ما يكمن خلف غلالة هذا العرس من قيم اجتماعية بالية.

II

إذا كان تطبيق فرضية السياق الأسلوبي قد كشفت لنا خصيصةً أسلوبية تنبني على ما لايتوقع وعلى المفاجأة، فإن ثمة خصيصة أخرى ربما تنبني على منافرة أو ممارسة تحويل معين للدلالة على مستويات مختلفة. ويمكن أن تتمثل هذه الخصيصة الأسلوبية من خلال معاينة كيفية توظيف النعوت في النص السيابي:

يمكن ـ على سبيل المثال ـ أن نرصد دلالة نعت معين وطبيعة تحوله من خلال لفظة نضعها ـ هنا ـ تحت الاختبار، لننظر ـ مثلاً ـ إلى الفعل (اكتظَّ)، ويحيلنا ((لسان العرب)) على معنى معين يتضمنه هذا الفعل:

«واكتظ الموضع بالماء أي امتلأ»

«واكتظ المسيل بالماء: ضاق من كثرته»[1]

وبالفعل، يرد هذا المعنى في نصوص السياب على نحو واضح:

- وهي النخيل أخاف منه إذا ادلهمَّ مع الغروب
فاكتظ بالأشباح تخطف كل طفل لا يؤوب

غريب على الخليج ـ 318

لا شك في أن دلالة (اكتظ) هنا، هي نفسها الدلالة المعجمية وقد جرىٰ نقلها من دون أية محاولة للتلاعب بمضمونها الصريح سوى أن الذي يؤدي إلى فعل الاكتظاظ مثَّل ـ هنا ـ كيانات ذهنية مفترضة (الأشباح)، والمحاولات التي تنقل هذا الفعل إلى صيغة نعتية يمكن أن تبقى أسيرة المعنى المعجمي كما هو واضح فيما يأتي:

- أذاك الصاخب المكتظ بالرايات وادينا

في المغرب العربي ـ 401

---

(1) اللسان مادة (كظظ).

- أهرب منها من ذراها الطوال
من سوقها المكتظ بالبائعين

العودة لجيكور ـ 420

تبقى دلالة (المكتظ) في المثالين السابقين مقيدة بالمعنى المعجمي ما دامت تشير إلى احتشاد (الرايات) و (البائعين) في مكانين محددين (وادي) و (سوق). وبعبارة أدق، فإن المعنى المعجمي تتكشف مباشرته من جهتين: الأولى هي جهة الأشياء التي تؤدي إلى فعل (الاكتظاظ)، والثانية هي جهة المكان المحدد الذي يحدث فيه (الاكتظاظ) نفسه، وهما ـ على التوالي ـ الرايات ـ (البائعين) من جهة، و(وادي ـ سوق) من جهة أخرى.

ولكن لنتأمل السطرين الشعريين الآتيين:

- الأرض أم أنت التي تصرخين؟
في صمتك المكتظ بالآخرين؟

إلى جميلة بوحيرد ـ 380

ينكشف النعت (المكتظ) هنا عن غرابة معينة، غرابة تكمن ـ بالضبط ـ في جهة واحدة هي اقتران النعت بالمكان الوهمي الذي يحدث فيه فعل (الاكتظاظ) وإلا، فإن الجهة الأخرى تبدو صريحة ومباشرة على نحو واضح، أعني جهة من يؤدي إلى فعل (الاكتظاظ)، وهم ـ هنا ـ (الآخرين). إذن، يتموضع الشذوذ في اقران (المكتظ) بـ (صمتك). كيف ـ إذن ـ يحدث هذا الاقتران؟ وما مسوغ مثل هذا الاقتران؟

إن دلالة الصمت توحي بسكون معين، سكون لا يحيل ـ فقط ـ على مساواة الصمت بغياب النطق أو الصوت، وهذا المعنى الأخير يشدنا إلى معنى معجمي يتنافى وطبيعة الدلالة الشعرية التي تتسع لتشمل سعة دلالية تتخطى حدود المعجم، وإن نظرة إلى السطرين السابقين تكشف عن غنى دلالة الصمت بحيث لا يمكن إحالتها على غياب الصوت، وإنما يمكن مدها لتطول كل ما هو سكوني سواء أكان غياباً للصوت أو غياباً لحركة مادية أو غياباً لأي فعل ومن أي نوع كان. ويمكن أن نسند التحليل السابق بدلالة (الاكتظاظ) نفسها التي يمكن أن تحيل على احتشاد الأجساد بتأويل معين لـ (اكتظاظ الآخرين) في السطر الشعري السابق، أو أن تحيل على احتشاد أصوات الآخرين أو أفعالهم. . . الخ.

لقد حدث اقتران النعت (المكتظ) بالمنعوت (صمت) على نحو قصدي من

أجل إشاعة حس بالمنافرة والشذوذ. وفي الحقيقة، فإن حدوث مثل هذا الاقتران أمر بحاجة إلى مسوغ جرياً على ما أثرته من سؤال سابق. وأرى أن البحث عن هذا المسوغ لا يمكن أن يكون مجدياً إلا في ضوء نظرة فاحصة للسطر الشعري الأول:

- الأرض أم أنت التي تصرخين؟

تبدو دلالة الكلمة (تصرخين) ناتئة إذا ما اتضح اقترانها بالصمت.

- .... تصرخين؟

في صمتك المكتظ بالآخرين؟

ومن هنا تبدو ثمة سلسلة من المتضادات هي التي تميز السطرين الشعريين، إذ تتضاد (تصرخين) مع (صمتك) من جهة، وتتضاد (صمتك) مع (المكتظ) في جهة أخرى. وهكذا يكون ثمة تكريس للتضاد عبر الصيغة النعتية: فإذا ما كان تصور الصراخ في الصمت مثيراً للانتباه، فإن السطرين الشعريين يعقبان هذا التصور بتصور آخر يتمثل في وجود (صمت مكتظ)، ويمكن تمثيل طبيعة هذا الاقتران كما يأتي:

تصرخين ⟷ صمت ⟷ مكتظ

حركة ⟷ سكون ⟷ حركة

وينبغي أن تفهم الأسهم الموضوعة في أعلاه بوصفها تشير إلى شدة الارتباط الحاصل بين الكلمات، وإلا فإنها لا تمثل مجرد انتقالات من كلمة إلى أخرى. إن فهم هذا التلاحم لا يتم إلا بتمخيض دلالة عامة تشيع في السطرين كليهما. فالخطاب موجَّه إلى ثائرة شهيرة هي جميلة بوحيرد، ومن أجل تصوير عمق الثورة الجزائرية العظيمة التي مثلتها يطرح السطران تساؤلاً - وليس سؤالاً - عما إذا كانت جميلة بوحيرد تمثل ثورة الجميع وليس ثورتها وحدها، إن تلاحم الحركة بالسكون ومن ثم بالحركة إنما يفضي إلى توحيد جميلة بوحيرد بالمجموع، ومن ثم توحي ثورتها بثورة الآخرين ما دامت صرختها تحدث في صمتها، ولكنه ليس صمتها وحدها، بل هو صمتها الذي يعج بصخب الآخرين وهتافاتهم، وهكذا تكون ثورتها هي ثورة الشعب كله، ومن هنا كانت لعبة التضاد تعبر عن هذا المعنى بطريقة إيحائية توحد الصرخة والصمت والضجيج في قطب واحد يعبر عن آمال المجموع في الوقت الذي يعبر فيه عن آمال الفرد.

لقد كان التحليل السابق منصباً على صيغة نعتية بنيت على توليد تضاد صارخ بين النعت والمنعوت، وفي الحقيقة، فإنّ النص السيابي يلجأ إلى هذا الإجراء من

أجل أغراض دلالية تميز النصّ وتكثف دلالته العامة في أوجز عبارة. ولا نعدم أن نجد إلحاحاً على هذا الجانب في نص آخر. لننظر إلى ما يأتي:

1 ـ على جواد الحلم **الأشهب**
2 ـ أسريت عبر التلال
3 ـ أهرب منها، من ذراها **الطوال**،
4 ـ من سوقها **المكتظ** بالبائعين،
5 ـ من صبحها المتعب
6 ـ من ليلها **النابح** والعابرين
7 ـ من نورها **الغيهب**
8 ـ من ربها **المغسول** بالخمر،
9 ـ من عارها **المخبوءِ** بالزهر
10 ـ من صوتها **الساري** على النهر
11 ـ يمشي على أمواجه **الغافيه**

العودة لجيكور ـ 420

يبين المقطع السابق الذي تستهل به قصيدة (العودة لجيكور) مدى هيمنة بنية النعت عليه، إذ تتضمن السطور الشعرية الأحد عشر النعت فيما عدا السطر الثاني، إذ تتلاحق النعوت واحداً بعد الآخر مشكّلة سمة أسلوبية ليس فقط عن طريق تلاحقها الدؤوب، وإنما عن طريق طبيعة الانتقال من نعت إلى نعت خلال السطور الشعرية، وليست كل النعوت في المقطع السابق تؤشر تضاداً معيناً، ومنها من لا يشير إلى أي منحى استعاري، بيد أن ما هو مثير فيها هو ذلك النظام الذي اتبعته في طريقة ترتيب هذه النعوت.

فالمقطع الشعري السابق يتضمّن عشرة نعوت متوزعة على عشرة أسطر شعرية، وهي تتوزع ـ مرة أخرى ـ بطريقة ثلاثية وثنائية تتراوح بين النمط العادي للنعت والنمط المتميز له، بمعنى أن النعوت الثلاثة الأولى في الأسطر (1 ـ 3 ـ 4) وهي (الأشهب، الطوال، المكتظ) تشترك في كونها لا تؤشر سمة اسلوبية نافرة، حتى أن كلمة (المكتظ) في:

- من سوقها المكتظ بالبائعين

نراها تعود ـ هنا ـ إلى الحقل الدلالي الذي يحدده المعجم بمعنى (الزحام) من

دون أن تشكل سمة أسلوبية في ضوء علاقتها بالكلمات المجاورة لها، كما جرىٰ توضيح ذلك قبل قليل، ولذا فوجودها هنا يختلف عن وجودها في السطر الشعري:

- في صمتك المكتظ بالآخرين

وعلى الشاكلة نفسها يمكن النظر إلى غياب الأسلبة في النعتين (الأشهب، الطوال). بيد أننا حين ننتقل إلى النعوت الثلاثة الأخرىٰ في الأسطر (5،6،7) وهي (المتعب، النابح، الغيهب)، نجد أن النعوت تتخذ طابعاً متميزاً يستثير فينا تساؤلات عن ماهية هذا (الصبح المتعب) وهذا (الليل النابح) فضلاً عن حدّة التنافر في (نورها الغيهب). وليس من المبالغة في شيء حين أقول إن الأسطر الشعرية (5، 6، 7) قد بنيت بناء دقيقاً ومحكماً، وإن ترتيب النعوت فيها قد خضع إلى دقة تنظيمية متناهية، وكل ذلك من أجل إبراز سمة أسلوبية تستبطن المتناقضات في الوقت الذي تبدو فيه منسجمة أشد الانسجام. ولا شك في أن هذه الأسطر قد استبطنت نمطاً استعارياً جرى فيه تحويل دلالة النعت من كونها ملتصقة بالمنعوت إلى كونها ملتصقة بما هو متعلق به، فالمنعوت ـ ببساطة ـ غائب أو محذوف وعلى هذا يمكن القول إن الأصل في الجملة هو: (من صبحها المتعب إنسانه) و (من ليلها النابحة كلابه) أو ما أشبه ذلك، بيد أننا لا يمكن أن نقول الشيء نفسه عن (من نورها الغيهب)، إذ إن حدة التضاد ـ هنا ـ تصل إلى الذروة، ولا تتيح أي مجال لرصد أي تحويل جرىٰ في السطر الشعري، ومن هنا ينبغي فحص هذا السطر في ضوء رصد جديد نستطيع عبره أن نستكنه التضاد الصارخ الذي يطفح به، ويتطلب الفحص الجديد أن نعود مرة أخرى إلى الأسطر الشعرية الآتية:

5 ـ من صبحها المتعب

6 ـ من ليلها النابح والعابرين

7 ـ من نورها الغيهب

إن نظرة إلى المنعوتين المثبتين في السطرين تبين أنهما (صبحها، ليلها) يدخلان في علاقة ضدية واضحة تجمع (الصبح) و (الليل)، وهكذا فإننا لكي نستجلي ماهية التضاد الصارخ في (نورها الغيهب) ينبغي أن نعود إلى المنعوتين السابقين (صبحها، ليلها)، لا أن نعود إلى السلسلة النعتية المتلاحقة، إذ إن فحص هذه الأخيرة يفصح عن توالي نعوت لا تظهر تمفصُلاتها الانسجام الكامن في (نورها الغيهب). فهي لا توضح ـ بشكل كافٍ ـ مكمن الانسجام داخل تضاد (نورها الغيهب)، ومن ثم، تبدو

الصيغة الأخيرة وكأنها اقتران اعتباطي لـ (النور) و(الغيهب)، بيد أن ثمة انسجاماً دفيناً تتضح تمفصلاته من خلال (صبحها) و (ليلها)، فتضاد (صبحها) و(ليلها) واقترانهما بنعتين يوحيان بالسلبية. إن هذا التضاد هو الذي شرّع إمكانية اقتران (النور) بـ (الغيهب)، ومن ثم تبدو الصيغة الأخيرة وكأنها اختزال لما تقدم من (صبحها المتعب) و (ليلها النابح)، وليس مجرد اقتران اعتباطي. بمعنى أن ثمة تهيئة جرىٰ تنظيمها على نحو دقيق من أجل تبطين التضاد بالانسجام، ومن أجل تنمية بذرة التوافق تحت قشرة التنافر، وهكذا ينتفي ذلك الاستهجان الذي ربما تولد ـ لأول وهلةٍ ـ من معاينة جزئية ومتشظية لـ (نورها الغيهب).

ومرة أخرى، نأتي إلى ذلك التناوب الذي أشرنا إليه سابقاً، فقد تم الانتقال من النعوت العادية (الأشهب، الطوال، المكتظ) في الأسطر (1، 3، 4) إلى النعوت المتميزة (المتعب، النابح، الغيهب) في الأسطر (5، 6، 7). ومن جديد يظهر النعتان العاديان على شكل ثنائي (المغسول، المخبوء) في السطرين (8، 9) ليتم الانتقال منهما إلى النعتين المتميزين (الساري، الغافية) في السطرين (10، 11)، إذ يتخذ النعتان النمط الاستعاريَ الذي يشير الأول ـ كما يثبت ذلك السياب على هامش القصيدة ـ إلى المسيح الذي مشى على الماء، واستتباع ذلكَ بالتعبير عن هدوء أمواج النهر بالنعت (الغافية). وهكذا يبين تنظيم النعوت في المقطع السابق فرادة النص السيابي الذي يلح عليها إلحاحاً معبراً عن نمط هذه النعوت وعن الطريقة التي تنتظمها لتتمظهر على نحو متناسق له خصوصيته المعبرة عن المشاعر المتناقضة والحزينة من خلال تناوب النعوت العادية والنعوت المتميزة على نحو منتظم كمّاً وكيفاً، ومن خلال طبيعة النعوت الشاذة والمتضادة التي تظهر تلك الروح النزّاعة إلى (العودة لِجيكور)، إلى العودة إلى حضن الأم الآمن أو حضن الأرض الخصبة الخضراء التي طالما حلم السياب بالعودة إليها.

وبمقابل النعوت الضدية السابقة نجد ثمة نعتاً شاذاً، ويكمن شذوذه في في أنه يغادر وظيفته التحديدية إلى وظيفة أخرى، ولقد نبه جان كوهن على هذا النوع من النعت بوصفه مظهراً من مظاهر الانزياح مستمداً تمييزاً دقيقاً قام به أحد أسلافه بين الصفة والنعت: «إن النعت والصفة يرتبطان معاً بالإسم وذلك لأجل تغيير الفكرة الأساسية اعتماداً على أفكار ثانوية. ومع ذلك فإن الصفة تظل ضرورية، ولا يمكن الاستغناء عنها في التحديد أو في تكملة المعنى، ولا يمكن أبداً أن نقول إنها زائدة. وعكس ذلك نجد النعت لا يعدو في أغلب أحوله أن يكون مفيداً فقط. إنه لا يفيد إلا

المتعة وحيوية الخطاب، بل كثيراً ما يكون زائداً أو من قبيل الحشو»[1]، وقبل كوهن كان الجرجاني قد نبه على أنه على الرغم من أن الحشو «كُره وذُمَّ وأُنكر وُردَّ لأنه خلا من الفائدة»[2]. إلا إنه أحياناً يكون «واقعاً من القبول أحسن موقع، ومدركاً من الرضى أجزل حظ، ذاك لإفادته إياك على مجيئه مجيء ما لا معول في الإفادة عليه: ولا طائل للسامع لديه»[3] وشبهه الجرجاني تشبيهاً ظريفاً، فالحشو كالطفيلي، «وربما رزق الطفيلي ظرفاً يحظى به حتى يحل محل الأضياف الذين وقع الاحتشاد لهم»[4].

وعلى وفق ما سبق ننظر إلى الأسطر الشعرية الآتية:

- ولو أنا وآباءنا الأولين
قد كدحنا طوال السنين
وادخرنا ـ على جوع أطفالنا الجائعين
ما اكتسبناه. . .

عرس في القرية ـ 346

يبدو واضحاً أن مناقشتي ستنصبُّ على كلمة (الجائعين)، وينبغي أولاً معرفة السبب الذي يجعل من هذه الكلمة نعتا شاذاً ويفضي هذا الأمر إلى فحص السبب الذي يعطل وظيفة النعت هنا، ويبدو أن الأمر كله يتعلق بكلمة (جوع) التي ترد قبل المنعوت:

- جوع أطفالنا الجائعين

إن كلمة (جوع) هي التي تعلن ـ بدءاً ـ عن الحالة التي تكتنف (الأطفال)، ومن ثم، هي التي تقرر الصفة التي يصطبغ بها هؤلاء (الأطفال)، ولهذا فإن التعبير (جوع أطفالنا) يمكن أن يبين لنا أن ثمة (أطفالاً جائعين) ونتيجة لذلك، يصبح النعت (الجائعين) نافلاً أو حشواً، بمعنى أنه أصبح عاجزاً عن إداء وظيفته التحديدية، ومن ثم يصبح إسناده إسناداً متنافراً. إن للكلمة (جوع) الدلالة نفسها في كلمة (الجائعين)، ولهذا يبدو أن إحدىٰ الكلمتين زائدة عن الحاجة، لكن للغة ستراتيجية خاصة تهيئ مبدأها من أجل ترسيخ بنية خاصة بها، فالحشو ـ هنا ـ يجعل التواصل

---

(1) كوهن ـ بنية اللغة الشعرية ـ ص 133.
(2) الجرجاني ـ أسرار البلاغة ـ ص 19.
(3) (4) المصدر السابق، ص 19، 20.

مؤكداً، بيد أنّ اللغة الشعرية في النص السيابي تعمل على إضعاف البنية اللسانية من خلال الحشو، ومن ثم، فهي تعمل على تشويش النص، وهنه يكمن موضع الغرابة، إن النعت (الجائعين) بوصفه حشواً خالصاً يفقد وظيفته الأصلية، بيد أنه لا يعدم وظيفة أخرى يمكن أن تناط به، ما دام النص الشعري يخضع لانضباط خاص يمنعه من أن يكون هذياناً محضاً، ولا شك في أن الوظيفة الجديدة التي يضطلع بها النعت الحشوي هي وظيفة جمالية تمارس نوعاً من المفاجأة على ذهن المتلقي وتزيد من حدة الدلالة التي يتضمنها السطر الشعري، وباختصار، فإن هذه الوظيفة الجديدة تضفي (متعة) و (حيوية) على النص، ولكننا ينبغي أن ننبه على أن هذا النوع من النعت لا يشيع في نصوص السياب شيوعاً لافتاً للنظر، ونحن إذ نتناوله ـ هنا ـ إنما نريد أن نشير إلى محاولة حيية مثلت البذرة التي ستتعاظم أغصان شجرتها فيما بعد لتصبح ملمحاً بارزاً من ملامح حركة الحداثة، ولهذا لا بد من الإشارة إلى أن أحد أبرز مخصبي هذه البذرة هو النص السيابي.

بيد أننا ـ من طرف آخر ـ يمكن أن نشير إلى نوع آخر من النعوت التي كانت تكتسي طابع الشذوذ، ولكن من دون أن تقترن بالحشو. لنتأمل الأشطر الشعرية الآتية:

ـ ويهمس الديجور
آهاته السمراء

على محيّاكِ تعتيم ـ 335

ـ أصداؤها الخضراء
تنهل في داري
أوراق أزهار
أصداؤها البيضاء
يَضْدَغْنَ من حولي جليد الهواء
أصداؤها الحمراء
تنهل في داري
شلال أنوار

رسالة من مقبرة ـ 392

تشترك النعوت السابقة (السمراء، الخضراء، البيضاء، الحمراء) في سمة واحدة، وهي أنها نعوت لونية، بيد أن ما يثير الانتباه هو أن كل منعوت (آهاته، أصداؤها)

التصقت به النعوت السابقة لا يمكن أن يتحمل منطقياً أي نعت لوني، وهنا يكمن الحس بالغرابة، فكيف يمكن إسناد نعوت لونية إلى ما لا يقبل الألوان؟ بمعنى كيف يمكن أن تكون (الآهات) (سمراء) و(الأصداء) (خضراء) و(بيضاء) و(حمراء)؟.

إننا ـ هنا ـ نواجه نمطاً جديداً من النعوت، ومن ثم نمطاً جديداً يشكل سمة أسلوبية نافرة، بيد أن كل النعوت السابقة وإن كانت تبدو غير منطقية، إلا أنها تنطوي على انسجام مذهل يطرحه بناء النص المحكم في دقة بالغة. إن النعوت السابقة تجد منطقيتها ـ فقط ـ داخل النص بوصفه نصاً شعرياً له قوانينه الخاصة، ومن ثم، فإن ارتكاس النعوت داخل بنية استعارية هو الذي يحدد ما إذا كانت مسوغة أم لا، وما إذا كانت تجد امتيازها داخل البنية الاستعارية أم إنها ـ وحدها ـ تحاول أن تؤسس انسجاماً فريداً؟

ويبدو ـ جلياً ـ أن البنية الاستعارية التي استندت إليها الأسطر الشعرية السابقة كانت قد شرّعت مثل هذه السمة الأسلوبية، وجعلتها تنضبط الانضباط أشده داخل نسق من العلاقات الدلالية المدهشة التي يمكن، أن تعالج في ضوء استجلاء طبيعة التماسك الذي يشيع في أجزاء النص، فحين نقول (يهمس الديجور) (آهاته السمراء)، فإن كلمة (الديجور) هي التي تسوغ (سمرة الآهات) التي تغطي (المحيا)، ومن ثم، يكون هذا النعت اللوني (السمراء) منخرطاً في علاقة لسانية ـ دلالية بما قبله، (الديجور) الذي يكون ـ في وقت واحد ـ باعثاً على النعت اللوني وسنداً يسوغ الغرابة، ومن ثم الدهشة التي تنبعث من خلال اصطباغ (الآهات) بـ (السمرة)، الأمر الذي يفضي إلى ما سمي بـ (تراسل الحواس)، إذ لم تعد (الآهات) تعبر عن سمتها الحميمة عن طريق السمع، بل عن طريق البصر الذي يحاول أن يعوض فقدان حاسة بتوليد حاسة أخرى. وبالطريقة نفسها يمكن أن ننظر إلى (أصداؤها الخضراء) و(أصداؤها البيضاء) و (اصداؤها الحمراء)، إن مسلسل الدلالات الذي تندرج فيه هذه النعوت وطريقة انتظام هذا المسلسل في نسق دلالي فريد يسوغ النعوت ويظهر لنا أن وراء الحس بالتنافر إنما يكمن انسجام هائل تفرزه الطبيعة العلائقية وليس الفحص الجزئي للنعت والمنعوت. فالنص يشير ـ بوضوح ـ إلى أن ثمة أصواتاً تسمع:

ـ لكن أصواتاً كقرع الطبول
تنهل في رمسي
من عالم الشمس

رسالة من مقبرة ـ 391

وإذْ تمثل هذه (الأصوات) أو (قرع الطبول) هذا إيذاناً بالثورة وانبلاج الفجر بعد ظلامية اليأس من تغيير الواقع (والقصيدة موجهة إلى المجاهدين الجزائريين كما يفصح النص عن ذلك في ملاحظة مستقلة)، فإنه من الطبيعي أن تستتبع ذلك حركة نحو تغيير الواقع، حركة تتمثل في:

- هذي خطى الأحياء بين الحقول
في جانب القبر الذي نحن فيه

رسالة من مقبرة ـ 392

إن (الأصداء) التي تأتي مقترنة بنعوت لونية، إنْ هي إلا أصداء (خطى الأحياء) التي ستغير الواقع، ومن ثم فإن هذا التغيير سيطول مجالات شتى في الحياة، ويحاول النص ـ ضمن بنيته الاستعارية الفريدة ـ أن يطرح هذه المجالات التي تبدّت خلال سيرورة الأحداث. ومن هنا، كانت (الأصداء) ـ مرة ـ (خضراء) تعبيراً عن عودة الحياة المزدهرة التي ستندغم بخضرة (أوراق الأزهار)، وكانت (الأصداء) ـ مرة ثانية ـ (بيضاء) تعبيراً عن نقاوة الحياة المنبعثة من جديد بعد التعكر الذي اجتاحها، وكانت (الأصداء) ـ مرة ثالثة وأخيرة ـ (حمراء)، تعبيراً عن تراجع الظلمة والظلم أمام (شلال الأنوار) الكاسح.

وتمارس نصوص السياب ليس ـ فقط ـ خرقاً لطريقة ربط النعت، بل إنها تدفع بهذا الخرق إلى مدى بعيد من خلال ربطه بالتضاد:

- فيدلهم في دمي حنين
إلى رصاصة يشق ثلجها الزؤام
أعماق صدري، كالجحيم يشعل العظام

النهر والموت ـ 456

إن النعت (الزؤام) لم يرتبط بمنعوته المعهود، فنحن عادة ما نقول (الموت الزؤام). وكان من الممكن أن يرتبط النعت بكلمة (رصاصة) بوصفها مُمثلة لعنف الموت، ولكن النص يظهر لنا ارتباط النعت بكلمة (ثلجها)، والضمير ـ هنا ـ يعود على (رصاصة)، وهنا تظهر معضلتان: المعضلة الأولى تتمثل في اقتران النعت (الزؤام) بـ(ثلجها)، والمعضلة الثانية تتمثل في إضافة (ثلج) إلى (رصاصة) وما يتمخض عن ذلك من تضاد صارخ، ويكشف السطر الأخير معضلة ثالثة تتمثل في أن هذا (الثلج الزؤام) إنما هو (كالجحيم يشعل العظام)، ومرة أخرى ينبثق تضاد صارخ آخر.

III

لقد رأينا كيف أن معاينة طبيعة النعوت في النص السيابي قد أظهرت جدواها في ضوء تفحص البنية الاستعارية التي تشتبك معها. ونرمي - هنا - إلى معاينة خاصة لطبيعة البنية الاستعارية التي تعج بها النصوص السيابية مراعين ثلاث مسائل شديدة الأهمية:

1 - لن نتقيّد - هنا - بالتحديدات البلاغية للاستعارة وأصنافها، ومن ثم، لن نحاول إجهاد أنفسنا بتتبع الاستعارات وتسمية أصنافها، وتبين الحدود بينها وبين أنواع المجازات الأخرى التي حرصت الدراسات البلاغية - على وفق رؤيتها التصنيفية المقننة - على ضبطها، بل سننظر إلى الاستعارة بوصفها نقلاً للمعنى بأوسع معاني هذا النقل من دون محاولة وضعها تحت أصناف تجعلها مرة - قريبة ومرة بعيدة... الخ، ومن دون محاولة مطالبتها بوضع تمايزات بين طرفيها، ومن دون محاولة جعلها مألوفة بالمطالبة بامتثالها لقوانين الاستعارة الشعرية كما هي في الشعر القديم، إذن، سنأخذ الاستعارة - هنا - بمعنى واسع، وربما اندرج ضمنها ما هو غير مصنف بلاغياً ضمن مقولة الاستعارة. وليس من قبيل التنطع أن عمدنا إلى هذا الإجراء، فإن له مسوغاً يكمن في طبيعة النص السيابي الذي نقاربه، ومن هنا فإن ثمة ضرورة نصية - منهجية تحتم مثل هذا الإجراء، وتكمن هذه الضرورة في طبيعة الاستعارات السيابية التي - لكي نفيَها حقَّها في التحليل الأسلوبي - ينبغي مقاربتها على نحو أكثر شمولية وسعة تتناغم مع شموليتها وسعتها وجدتها.

2 - يستتبع التوسيع السابق لمعنى الاستعارة توسيعاً آخر، وإذا كان التوسيع الأول يطول مفهوم الاستعارة، فإن التوسيع الثاني يطول طريقة تطبيقه، ذلك أن كيفية معينة ترصد الاستعارات في النص على نحو جزئي يمكن أن تتمخض عن نظرة خاصة ترى إلى النص بوصفه استعارة كبرى، وهكذا سوف تتخذ الاستعارات -

على وفق هذا المعنى ـ لتتيح إمكانية تحليل نص معين بوصفه كلا متكاملاً يمثل، عبر ترابط الاستعارة، استعارة كبرى.

3 ـ أن الإجراءين السابقين يتطلبان انتقاء للاستعارات البارزة التي تمثل نموذجاً أسلوبياً طاغياً في النص السيابي يفي بمتطلبات التحليل الأسلوبي بوصفه مجلياً لبنية استعارية خاصة تتمتع بها نصوص السياب. يتيح لنا رصد نمط معين من الاستعارات أن نستكشف ذلك الحشد المتنوع من الاستعارات التي تمارس تحويلاً دلالياً لسمات إنسانية لتربطها بما هو غير إنساني لنلاحظ السطر الشعر الآتي:

- والنسغ في الشجرات يهمس

مرحي غيلان ـ 326

نجد أنفسنا ـ بإزاء هذا التعبير ـ ملزمين بتفحص الإطار الذي يمكن أن تتشابك فيه كلمتا (النسغ) و (يهمس). إن الجار والمجرور (في الشجرات) ـ فضلاً عن الدلالة الأصلية لـ (النسغ) ـ يحيلان (النسغ) على معنى يتعلق بما هو نباتي، في حين يدل معنى (يهمس) على الصوت الخفي، ومن ثم على ما هو إنساني، وإذا ما حاولنا سحب دلالة الفعل (يهمس) إلى منطقة مجازية، فإن ذلك يكون ممكناً في إطار تحويل مستند إلى انبعاث صوت معين مما هو غير إنساني، بيد أن هذه الإمكانية الأخيرة لا يوفرها السطر السابق، فلو قلنا مثلاً (النهر يهمس) لكان من الممكن تصور صوت خفي وهادئ تبعثه أمواج النهر المتحركة بهدوء، ومن ثم فإننا نعثر على مقوم مشترك بين (الهمس) بدلالته الأصيلة و (همس النهر)، أما والحالة التي يعرضها السطر السابق مختلفة، فإننا نقع في هوّة يصعب معها إيجاد مقوم مشترك بين (الهمس) و (النسغ). إن حالة (النهر يهمس) ربما يمكن أن تندرج في إطار الحركة الشعرية الرومانسية التي اتبعها السياب في بداياته متأثراً بالشعر الغربي والشعر العربي الرومانسيين، وتحديداً بعلي محمود طه المهندس، وبالفعل، نجد آثاراً من تلك البنية الاستعارية في قصيدة (مرحى غيلان) نفسها:

- والماء يهمس بالخرير، يصل حولي بالمحار

بيد أن تعبير (الماء يهمس) لا يتمتع ـ من وجهة نظري على الأقل ـ بامتياز خاص يؤشر كشفاً جديداً في إطار تحديث النص الشعري، وفي إطار الدراسة الراهنة التي ترمي إلى كشف أشد السمات الأسلوبية حدة، ومن ثم أشد البنى الشعرية التي

أسست حداثة حقيقية فيما يتعلق بالشعر العربي بشكل عام. بيد أن (والنسغ. . . . يهمس) تعد تمثيلاً حقيقياً لحركة الحداثة التي بدأها السياب، مطوفاً ـ عبرها ـ في آفاق جديدة وطارحاً ـ من خلالها ـ أسلوبية جديدة للشعر العربي.

وفي الحقيقة، فإن تعبيراً من قبيل (والنسغ يهمس) إنما يعد امتداداً للبنية الاستعارية الكلية التي تتمتع بها قصيدة (مرحى غيلان).

ـ . . . . ، أسمع من شوارعها الحزينه
ورق البراعم وهو يكبر أو يمصُّ ندى الصباح
والنسغ في الشجرات يهمس

إن المقطع يطرح تكثيفاً للنمط الاستعاري نفسه، بدءاً من (سماع ورق البراعم) في حالتيه (وهو يكبر) و (أو يمص ندى الصباح) وانتهاء بـ (والنسغ. . . يهمس) وبإمكاننا أن نثير التساؤل نفسه عن معضلة (سماع ورق البراعم). أن الأمر كله تكتنفه حالة من الغموض الذي يتمخض عن توالي الاستعارات التي تحول الخفي والمرئي مسموعاً. ومن هنا، يجد التعبير (والنسغ. . . يهمس) مشروعية داخل البنية الاستعارية الكلية للمقطع السابق من (مرخى غيلان). بيد أن المقطع السابق كله بحاجة إلى معاينة ضمن البنية الكلية للقصيدة نفسها، فقصيدة (مرحى غيلان) تتمتع بخصوصة تنظيمية تجعل مسلسل الدلالة يتمحور حول طبيعة استهلال كل مقطع شعري على حدة، وبما أن الاستهلالات المقطعية غالباً ما تبدأ بصرخات (غيلان).

ـ «بابا. . . بابا. . .»

فإن ما يلي ذلك إنما يمثل جهداً خلاّقاً لتصوير حالة الانبعاث بعد الموت، حياة الأب (السياب) من خلال الإبن (غيلان)، في:

ـ أعلنت بعثي يا سماء.
ـ فأرىٰ ابتدائي في انتهائي.
ـ يا ظلي الممتد حين أموت يا ميلاد عمري من جديد

وحياة (أودية العراق) من خلال (عشتار) و (المسيح) و (تموز):

ـ فكأن أودية العراق
فتحت نوافذ من رؤاك على سهادي: كل واد
ـ وهبته عشتار الأزاهر والثمار. . .ـ
«بابا. . .» كأن يد المسيح

فيها، كأن جماجم الموتى تبرعم في الضريح
تموز عاد بكل سنبله تعابث كل ريح

وفيما عدا ذلك، فإن للقصيدة جانباً آخر يمثل «انتهاء الأب» واضمحلال الحياة على نحو لا يهيمن على القصيدة ولا يوازي ـ أيضاً ـ جانبها الآخر الذي شدد على الانبعاث. وهكذا ـ وفي أحيان قليلة ـ تكون (روح الأب) مضمحلة في الوقت الذي ترى فيه نموها عبر (الإبن):

. . . . كأن روحي
في تربة ظلماء حبة حنطة وصداك ماء

إن التنظيم الدلالي السابق يضع أيدينا على الحلقة التي يكمن فيها مقطع (والنسغ. . . يهمس) ضمن مسلسل الدلالة العام. ويبدو توالي الاستعارات الغامضة إنما يعكس الدهشة والفرح الغامر بإزاء مشهد الانبعاث الذي يثير مشاعر هي مزيج من الغبطة والاندهاش يخامرهما حزن تمثله الشروط الانبعاثية التي يسبقها موت ويعقبها موت أيضاً.

وعلى الشاكلة نفسها يمكن إن نتصور صوتاً منبعثاً من (الأشجار) ولكن في سياق معاكس. أن سياق الغبطة الذي اندرج في (والنسغ. . . يهمس) يمكن أن يتحول إلى سياق الحزن حين يتحول (الهمس) إلى (تنهّد) و (تأوّه):

- ترفع بالنواح صوتها كما تنهّد الشجر. جيكورد المدينة ـ 417
- وتأوّه المستنقعات وزفة البرديّ فيها ـ قارئ الدم ـ 444
- وتنهّد الأشجار عطشى يابسات في الظهيرة

قارئ الدم ـ 444

من خلال هذه الأسطر الثلاثة التي ترد في قصيدتين مميزتين، يمكن أن نلتمس ذلك الإلحاح الذي يمارسه النص السيابي على هذه البنية الاستعارية التي تحولت دلالتها في الإتاه المعاكس لـ «والنسغ. . يهمس». ذلك أن سياق الأقوال الثلاثة (تنهّد الشجر) و (تأوّه المستنقعات) و (تنهّد الأشجار) يتضمن بعداً مأساوياً، ففي القول الأول نجد أنه تعبير عن بكاء «لاة» لـ «تموز»:

- وتموز تبكيه لاة الحزينة
ترفع بالنواح صوتها مع السحر
ترفع بالنواح صوتها، كما تنهّد الشجر

وفي القول الثاني والثالث، نجد أنهما تعبيران عن سِرَّيْن من أسرار «الملايين الفقيرة» التي «شبَّ» معها السياب بدءاً بـ «اختلاجات القلوب، ألوان الدعاء، إغضاءة المقل الضريرة، الحاملات نذورهن إلى قبور الأولياء، الموقدات شموعهن، تأوّه المستنقعات، طنين أجنحة البعوض، ملاءة الأكواخ تشرب كل أمطار الشتاء، شهقات محتضر «وانتهاء بـ» تنهّد الأشجار، تكسّر الورقات. . .».

وبالطريقة نفسها يمكن أن نتساءل عن كيفية سماع (التنهدات) التي تبعثهما الأشجار، وبالطريقة نفسها التي أمكننا بها تحليل الاستعارة في «والنسغ. . . يهمس» ومن ثم أصبح بإمكاننا سماع ذلك «الهمس»، يمكن الآن أن نسمع تنهدات الأشجار «من خلال ذلك الجو المشبع بحس المأساة والآلام الذي يمكن أن نجعل مهمة التحويل الدلالي ـ على دقَّتِها وصرامتها ـ مهمة يسيرة وفي متناول التحليل، وبالطريقة نفسها أيضاً يمكن أن نسمع ـ ليس فقط (همس النسغ) ـ وإنما (همس الديجور)»:

ويهمس الديجور
آهاته السمراء

تعتيم ـ 335

وفي السطرين الأخيرين نجد أن الاستعارة قد خُفِّفَ من (غلوائها) قليلاً بجعل ماهيَة (الهمس) تتحول إلى (آهات سمراء)، بمعنى أن (الهمس) أصبح متعيناً ويحيل على شيء مسموع، وتجدر الإشارة إلى أننا عالجنا هذا السطر حين استجلينا خصائص النعت في نصوص السياب، ويمكن أن ندرج ضمن هذا النمط الاستعاري الذي يحيل على المسموع: وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر ـ

أنشودة المطر ـ 476

والآن، هل يجد التحليل السابق صداه في عينات كبيرة في النص السيابي الأمر الذي يفضي إلى رسوخها سمة أسلوبية؟

وفي الحقيقة، فإن ثمة نماذج كثيرة تتخذ فيها الاستعارة هذه المعنى لا سيما في تلك الإسنادات التي تحيل على ربط أفعال تتمخض عن دلالة صوتية:

ـ والنار تصرخ: يا ورود تفتحي، ولد الربيع ـ مرحى غيلان ـ 327
ـ والشمس تعول في الدروب

مرحى غيلان ـ 327.

- والنار تصرخ في المزارع والمنازل والدروب
في كل منعطف تصيح: «أنا النضار» «أنا النضار»
من كل سنبلة تصيح ومن نوافذ كل دار

قافلة الضياع ـ 369 ـ 370

ولا سيما ـ أيضاً ـ في تلك الإسنادات التي تعبر عن فعل إنساني يسند لما هو غير إنساني:

- والموت يركض في شوارعها ويهتف يانيام

مرحى غيلان ـ 327

- تهجس عيناك

تعتيم ـ 335

- تراءين كالهجس في مقلتيك

يوم الطغاة الأخير ـ 377

- تثائب المساء والغيوم ما تزال

أنشودة المطر ـ 475

- ومن مدى الغزاة وهي تمضغ الشعاع

غارسيا لوركا ـ 334

- اليل يجهض، والسفائن مثقلات بالغزاة:
الليل يجهض فالصباح من الحرائق.. في ضحاه
الليل يجهض فالحياة

قافلة الضياع ـ 369

- الليل أجهض: ناره الحمى وديمته انتحاب الضائعين
الليل أجهض: ليسَ فيه سوى مجوس لاجئين

قافلة الضياع ـ 374

إن استكشاف الأنماط الاستعارية في النص السيابي يمكن أن يدلنا على نمط استعاري أكثر غرابة ومنبت الصلة عن أكثر الأنظمة الأستعارية شيوعاً. لقد كان قول:

- ....، والظلماء
نقّالة اسعاف سوداء

أغنية في شهر آب ـ 328.

يتطلب جرأة كبيرة، وهي الجرأة نفسها التي بددت شمل تراثنا الشعري الذي تحتضنه (خيمة) يرفعها (عمود الشعر)، وإذا ما بدا هذا القول ـ الآن وبعد أن قطعت الحداثة الشعرية شوطاً كبيراً ـ لا يحمل تلك الجرأة الكبيرة، فإن ذلك يسقطنا في أحكام مطلقة وغير مسوغة يمكن من خلالها طمس أشد المعالم بروزاً، إذ لم يكن بإمكان أحد ـ في أيام غاليلو وباستثنائه ـ أن يجترئ فيقول إن الأرض تدور، وإن هذا القول الأخير لا يتطلب جرأة ـ على الإطلاق ـ لقوله في أيامنا هذه. لقد كان السياب مستكشفاً مغامراً من الطراز الأول، وبجرأته المنقطعة النظير استطاع أن يقول:

ـ . . .، والظلماء
نقالة اسعاف سوداء
وكأن الليل قطيع نساء:
كحل وعباءات سود.
الليل خباء.
الليل نهار مسدود،

أغنية في شهر آب ـ 328

ولكن، كيف تسنى للنص السيابي أن يقدّم مثل هذه الاستعارة؟ لقد أصبح واضحاً أن النص السيابي كان يجنح إلى نزعة تجريبية طاغية، لم يكن من الممكن ـ بفعلها ـ أن يتأطَّر في إطار واحد أو أن يخضع إلى تنميط معين، بل إن هوس التجريب أدى بالنصوص الشعرية إلى بلوغ ذروة شاهقة شكلت قطيعة صارمة عن الإرث الضخم الذي تنوء به ذاكرة السياب. إن الشروع بتصوير (الظلماء) بوصْفها (نقالة إسعاف سوداء)، لم يكن ممكناً إلا في ضوء نزعة تجريبية طاغية من جهة أولى، وفي ضوء صهر الأسطورة في قالب جديد من جهة ثانية. فـ (تموز) الذي (يموت)، ويغادرنا إلى الظلمات، شكل مفتتحاً لإمكانية القول نفسه:

ـ تموز يموت على الأفق
وتغور دماه مع الشفق
في الكهف المعتم. والظلماء
نقالة أسعاف سوداء
أغنية في شهر آب ـ 328.

لقد كانت الاستعارات الغريبة المتلاحقة إنما هي امتداد لـ (موت تموز)، ومن

ثم لترسيخ دعائم هذا الموت المظلم، ومن ثم، لترسيخ دعائم الهجمة على المجتمع البرجوازي الذي حرصت القصيدة على تعريته. لقد كان الإحساس الواضح والمبني على رؤية منظمة بتهافت المجتمع البرجوازي وراء تنظيم المقطع السابق على أساس من (تشويش) بنية النص التي تدل على عقم العلاقات الاجتماعية في ذلك المجتمع، وعلى اضطراب أشدّها حميمية (العلاقات الزوجية). ومن هنا، أصبح النص يطرح لعبة ذات قوانين منظمة عالية استطاعت أن تولج في صلب الاستعارة التغريبية تضادات مرئية ولا مرئية يمكن أن نستكشفها في تصوير (الظلماء) على أنها (نقالة إسعاف)، وهذه الأخيرة لم تكن تحمل صفاءها المعهود عبر لونها المعتاد (الأبيض)، بل يلحق بها النص (السواد) ليحوّلها عبر النعت إلى (سوداء)، وهكذا تطرح الاستعارة انسجامها الخاص ضمن قوانين لعبتها الخاصة لتعبر أو تكرس موت (تموز) في (العالم اسفلي المظلم) من ناحيتين: ناحية تجلّيها (كلمة (نقالة) التي لا نجد مثيلاً لها في النتاج التحديثي المعاصر للنص السيابي، وهي ـ أيضاً ـ توحي بتضمنها شروط الموت ـ أو إنها ـ على الأقل ـ ربما تسهم في بعث قريب، وناحية تجليّها كلمة (سوداء) التي تكرس الصدمة ولا تتيح فرصة تأمل متأنية يمكن أن تُطامن من صخب الحركة الأولى في الاستعارة (نقالة)، ويتكشف البعد الاستعاري خلال امتداده العنيف والكاسح في:

ـ وكأن الليل قطيع نساء:

كحل وعباءات سود

الليل خباء

وما من شك في أن المقطع السابق يغادر منطقة التضاد، ومن ثم، لتتضمن الاستعارة حركة واحدة تمثل سوداوية الحس من خلال (قطيع النساء) المكحلات (سواد) المتلفّعات بالعباءات (سواد):، ومن ثم لاختزال الحس السوداوي بـ (الليل خباء)، لنصل في النهاية إلى استعارة أكثر غموضاً واستعصاء على التحليل:

ـ الليل نهار مسدود

وإنني إذ أقف متردداً أمام كيفية استكناه هذه الاستعارة، إلا أنني يمكن أن أقول إنها تضمنت بحركة واحدة ـ وليس بحركتين كما هو الحال في (والظلماء نقالة إسعاف سوداء)، بمعنى الحركة الأولى تمثلها (نقالة) والثانية تمثلها (سوداء) ـ البعد الاستعاري التضادي في (الليل نهار)، بيد أن المعضلة التي تواجهنا تكمن في كلمة

(مسدود)، هذا النعت الشاذ الذي يمكن أن يخلق موازاة دلالية على النحو الاتي:

- الليل = نهار مسدود

وهكذا، يبدو لي أن النعت (مسدود) لا يلبث أن ينفي التضاد في (الليل نهار). لقد رأينا أن التضاد في (والظلماء نقالة إسعاف سوداء) هو الذي يضطلع بمهمة التضاد ليكون قطباً رئيساً فيه، في حين يكون النعت (مسدود) على العكس من ذلك، فهو الذي ينفي العلاقة الضدية التي يكون قطباها كلمتي (الليل) و (النهار)، ولو شئنا استجلاء الدلالة الكامنة في باطن هذه الاستعارة لما أمكننا ذلك إلا في ضوء مسلسل الدلالة العام للنص كله، بالنظر إلى أن هذه الاستعارة إنما هي حلقة من حلقات ذلك المسلسل. وقد قلنا إن النص كله كان بمثابة ثورة على المجتمع البرجوازي الذي تعاني علاقاته الاجتماعية فراغاً قاتلاً فضلاً عن فراغ دوره السياسي الذي اضطلعت فيه المجتمعات نفسها في مهد البرجوازية الحقيقي، ومن هنا كانت الاستعارة (الليل نهار مسدود) تشير إلى سمة هدامة من سمات ذلك المجتمع، سمة تنمط حياته وتسقطها في التماثل المجدب وتفقدها الحركية المحددة والخصبة، وعبر لعبة التضاد في (الليل نهار) ونفيه بالنعت (مسدود) تصور الاستعارة الترف الزائف والقلق الوهمي والحركية الكاذبة من خلال الحركة الضدية الأولى، بيد أن هذه الحركية سرعان ما ينكشف زيفها ووهمها وكذبها خلال النفي النعتي الصريح لتسقط في هاويتها الأكيدة: التكرار والتماثل وما يبعثانه من ضجر وعقم.

ويبقى استهلال قصيدة (أغنية في شهرب آب) مُنْشبكاً ببنية الاستعارات المنتشرة هنا أو هناك، لقدَ وَلَّدَ السطر (تموز يموت على الأفق) شبكة دلالية تمتد حتى آخر القصيدة عبر مماهاة (موت تموز) بـ (الليل) الذي يتمرأى في (نقالة اسعاف سوداء) وفي (قطيع نساء) وفي (كحل وعباءات سود) وفي (خباء) وفي (نهار مسدود). ولا يقف التمرئي عند هذا الحد فهو يشيع عبر الاستعارات الغريبة والمألوفة في تناوب أخّاذ ليكون ـ مرة ـ (خنزيراً شرساً) و (شقاء).

- «الليل، الخنزير الشرس،
الليل شقاء»

أغنية في شهر آب ـ 329

ويكون مرة ثانية (تنوراً):

- الليل كتنور ـ من أشباح البشر

القصيدة نفسها ـ 330

ويكون ـ مرة ثالثة ـ (نقّالة) ولكن من نوعٍ آخر:

- فالناس كثير... والظلماء

نقّالة موتىٰ سائقها أعمى، وفؤادك جبّانه

القصيدة نفسها ـ 332

وبهذه الاستعارة الأخيرة تختتم القصيدة لتؤشر الحد الأخير لذلك التناوب، وكذلك لتحول دلالة الأسطورة وتُفْقِدَها مرجعيتها الميثولوجية الرسمية، وعلى وفق هذه النظرة، تظهر نجاعة مقاربة الأسطورة في ضوء الاستعارة، فالمقاربة الأسطورية ـ الاستعارية تظهر لنا ذلك الجانب التجديدي الذي مارسته نصوص السياب والآن كيف تم ذلك التحويل الذي فقدت الأسطورة ـ بموجبه ـ مرجعيتها الميثولوجية الرسمية؟

لقد قلنا ـ فيما سبق من تحليل ـ إن الاستعارة في (والظلماء نقالة اسعاف سوداء)، إنما تكرس (موت تموز) في (العالم السفلي المظلم)، وذلك بتضمُّنِ (نقالة إسعاف) شروط الموت، أو إنها ربما تعطى أملاً ببعث وشيك، بالنظر إلى وظيفتها الأصلية التي يعني حضورها إطلاق شرارة الأمل وربما الوصول إلى بر الأمان. هذا فيما يتعلق بـ (نقالة إسعاف) ولكن، كيف يبدو الأمر مع (نقالة موتىٰ)؟ لا شك في أن هذا التغيير في اقتران كلمة (نقالة) كان قد قضىٰ على ذلك الأمل نهائياً، ما دامت (النقالة) هي (نقالة موتى):

نقالة موتى = تابوت

بيد أن النص لا يمهلنا فرصة التأمل، إذ إنه يسارع إلى تكريس الاستعارة الفوضوية بـ (سائقها أعمى) لتكون النهاية المأساوية محتومة ولا مفر منها، وإذا كانت المماهاة بين تلك الاستعارات العديد المرتبطة بـ (الليل) و (الظلماء) و (موت تموز) حاصلة بالفعل، فإن المماهاة بين هذه الأخيرة و (موت تموز) مؤكدة تماماً. وهنا يكمن فقدان الأسطورة مرجعيتها الميثولوجية، إذ لن يكون ثمة بعث لـ (تموز)، لقد سقط (تموز) في (تابوت) يقوده (أعمى)، سقط في هذه الفوضى التي لا تتيح إمكانية قيامه أبداً، ولم يكن هذا اللعب على الجانب الأسطوري عبثاً، بل إن الهدف الذي تسعى إليه القصيدة، هو الذي حتّم مثل هذا اللعب الذي يؤسس نظمه الخاصة على وفق أغراضه الخاصة ضارباً ومحطماً نظم البناء الأسطوري الأصيل، ومعبراً عن الداء المستعصي الذي أُصيب به المجتمع الموصوف بـ (البرجوازي)، وموازياً عدم قيام

(تموز) من جديد بالخيبة والاضمحلال الحتميين لهذا المجتمع الذي بردت فيه حرارة العلاقات الاجتماعية (وفؤادك جبانة) وأصبح راكساً في وحل مظاهره الخداعة التي سقطت في الاعتياد المضجر الذي يعبر عنه النص في:

فتلوذ بمدفأة من أعراض البشر

أغنية في. . . ـ 331

IV

تطفح مجموعة (أنشودة المطر) بسلسلة كبيرة من الرموز والأساطير. وإن نظرة عامة إلى تلك الرموز والأساطير تظهر الإحتفال الواضح بها، وسعة تنوعها بانتمائها إلى ثقافات مختلفة وحضارات متباينة:

تمو ـ أدونيس ـ أتيس ـ البعل ـ عشتار ـ لاة ـ غينيميدا ـ سيزيف ـ سربروس ـ ميدوزا ـ العزى ـ اللات ـ آدم ـ حواء ـ يحيى ـ عجل سيناء ـ محمد ـ قابيل ـ هابيل ـ صلاح الدين ـ عمر ـ ذي قار ـ مروان ـ الصليبيون ـ سيف الدولة ـ الرشيد ـ أبو زيد الهلالي ـ عزرائيل ـ هود ـ حراء ـ البراق ـ البسوس ـ الشمر ـ المغول ـ المجوس ـ التتر ـ ثمود ـ عيسى ـ المسيح ـ يهوذا ـ العازر ـ أبو الهول ـ هرقل ـ هومير ـ سقراط ـ جنكيز ـ إبرهة ـ النعمان ـ كولومبس ـ بابل ـ حفصة.

إن هذا الحشد الهائل من الرموز والأساطير والشخصيات التاريخية في نطاق مجموعة شعرية واحدة ليدل دلالة بارزة على ذلك الفعل الواعي في توظيفها، وإن تنوعها وأفقها العريض ليتمخض عن سعي يحاول أن يُعمِّم التجربة الشعرية لتشمل الإنسانية جمعاء. بيد أن استهداف الأساطير والرموز والشخصيات التاريخية كيما توظف توظيفاً يتلاءم وطبيعة التجربة الشعرية التي تطمح إلى التغيير لم يكن ليتحقق لولا ذلك التحويل الواعي لوظائفها، وقد رأينا في قصيدة (أغنية في شهر آب) كيف أن تموز يفتقد مرجعيته الميثولوجية ليبقى ميتاً في العالم السفلي من أجل الإيحاء باستعصاء التغيير ونكوص المجتمع وانكفائه على نفسه من دون الإيحاء بالأصل الذي ينقذه من هذا الانكفاء وذلك النكوص. وعلى العكس، فنحن نجد تحقق المرجعية الميثولوجية لأسطورة تموز في:

ـ «بابا...» كأنَّ يد المسيح

فيها كأن جماجم الموتى تبرعم في الضريح

تموز عاد بكل سنبلة تعابثُ كل ريح

مرحى غيلان ـ 325

فهنا تتحقق المرجعية الميثولوجية، ذلك أن تموز في القصيدة ينبعث كما ينبعث في الأسطورة، ليعود من العالم السفلي كيما يجعل الأرض تخصب من جديد وتتفتح الأزهار وتنضج السنابل، بيد أن المقطع السابق يماهي تموز بالمسيح ليمنحهما الوظيفة نفسها، فالمسيح الذي أعاد الحياة إلى الموتى يمثل انبعاثاً كانبعاث تموز، وتتحد كلتا الوظيفتين لتشيرا إلى الحياة من خلال الموت معضدتين بوظائف أخرى تقوم بها عشتار.

- فكأن أودية العراق
فتحت نوافذ من رؤاك على سهادي: كل واد
وهبته عشتار الأزاهر والثمار (. . .)

مرحى غيلان ـ 324

ويقوم بها البعل:

- أنا بعل أخطر في الجليل. . .
على المياه، أنثُّ في الورقات روحي والثمار

مرحى غيلان ـ 325

إن الوظائف ـ هنا ـ هي وظائف أسطورية، بمعنى أنها تتلاءم وطبيعة الحدث الأسطوري الرسمي، لتدل ـ بشكل قاطع ـ على العودة إلى الحياة وإنْ كان النص يعرض هذه العودة من خلال الابن (غيلان) الذي يمثل امتداد الأب (السياب). بيد أن النص يتمفصل تمفصلاً غريباً فيما يتعلق بالوظائف الأسطورية، ويقع هذا التمفصل ـ بالضبط ـ في المقطع الرابع من القصيدة إذا ما افترضنا أن المقاطع عادة ما تبدأ بصراخ غيلان: «بابا. . . . بابا. . .»!

- «بابا. . . بابا. . .»
يا سلم الأنغام، أية رغبة هي في قرارك؟
«سيزيف» يرفعها فتسقط للحضيض مع انهيارك.

مرحى غيلان ـ 326

أن ورود «سيزيف» في النص يشير ـ ولا ريب ـ إلى عبثية الفعل الإنساني الرتيب، الفعل الانساني العقيم الذي لا يؤدي إلى تغيير الواقع، وإن هذه الدلالة

الأخيرة هي التي تمارس تحويلاً في الوظائف الأسطوية، إذ إن النص يعود إلى الأساطير نفسها الذي أوردها في المقاطع (الأول والثاني والثالث)، ولكن بتغيير جذري ينسجم مع الفعل الثوري الذي يدعو إلى التمرد من خلال «سيزيف» المنهك الذي مل رتابة عقابه، وبهذا تفتقد الأساطير والرموز مرجعيتها الميثولوجية والرمزية ليصبح المسيح معطلاً.

- حيث المسيح يظل ليس يموت أو يحيا «كظل،
كيدٍ بلا عصب، كهيكل ميت، كضحى الجليد

مرحى غيلان ـ 326 ـ 327

ولتصبح عشتار عقيمة:

- عشتار فيها دون بعل

مرحى غيلان ـ 327

وليتماهى المسيح بالظلام:

- هبّوا فقد ولد الظلام
وأنا المسيح، أنا السلام

مرحى غيلان ـ 327

وليصبح البعل ميتاً:

- رشّي ضريح البعل بالدم والهُباب، وبالشحوب

مرحى غيلان ـ 327

كهذا تتحول الدلالة الأسطورية ليؤسس النص أسطورته الخاصة بفعل الانتقال إلى تصوير عبثية الفعل الإنساني الذي يعبر عن الانتكاسة القابعة خلف الصراع، الصراع الذي كان يجب أن يفضي إلى تغيير حياة الإنسان، بيد أنه ليس ثمة جديد يحدث في الواقع، وهنا تحدث الخيبة والانكسار، ولكن سيزيف لا يبقى ـ دائماً وأبداً ـ محكوماً عليه بحمل الصخرة، والصخرة نفسها لا تبقى هي الصخرة العينية. إن نصوص السياب تتضمن دعوة إلى التمرد.

- والصخر، يا سيزيف، ما أثقله.
سيزيف.. إن الصَّخْرة الآخرون

رسالة من مقبرة ـ 391

- بشراك يا أجداث، حان النشور!
بشراك.. في «وهران» أصداء صور.
سيزيف ألقى عنه عبء الدهور

رسالة من مقبرة ـ 392 ـ 393

إن الإشارة إلى سيزيف ـ هنا ـ ليست إلا إشارة إلى التمرد والثورة على الواقع الراهن ومحاولة تغييره، فسيزيف لم يعد يرضى بقدره، وعلى الثوار ألا يرضوا بقدرهم وأن يحطموا (الصخرة) = (الآخرون) الذي يمثلون قدرهم القهري، فالأسطورة ـ هنا ـ أيضاً تفقد مرجعيتها عبر كسر حتميتها القدرية وتحدي القهر. إن نصوص السياب ـ بهذا الصدد ـ تمارس ترميزاً جديداً يخلق صوراً جديدة تؤطر بإطار جديد من أجل أهداف سياسية واجتماعية لم يكن من الممكن التصريح بها لولا هذا التلاعب الفطن بالأساطير. كذلك الأمر مع تموز الذي مات موتاً أبدياً في قصيدة (أغنية في شهر آب)، وأنذر بالانكسار في (مرحى غيلان)، يجيء لينذر بالإحباط في قصيدة (جيكور والمدينة) التي تضع تقابلات عدة بين حياة قرية (جيكور) وحياة المدينة، المدينة التي اجتاحت السياب وليس العكس، مهددة بحرق جيكور في روحه:

- ويحرقن جيكور في قاع روحي

جيكور والمدينة ـ 414

تلك المدينة التي تمتد شرايين تموز عبرها، ويصبح فيها مبغى لعشتار:

- وكرم من عساليجه العاقرات شرايين تموز عبر المدينة،
شرايين في كل دار وسجن ومقهىً
وسجن وبار وفي كل ملهىً
وفي كل مستشفيات المجانين
وفي كل مبغى لعشتار

جيكور والمدينة ـ 416 ـ 417

تلك المدينة التي تظل فيها لاة (أمُّ تموز) تبكي ابنها:

- وتموز تبكيه لاة الحزينة

جيكور والمدينة ـ 417

ومرة أخرى، يفترق النص السيابي ذلك التحويل الدلالي، ولكن بسخرية مرة:

- أهذا أدونيس، هذا الخواء،
وهذا الشحوب، وهذا الجفاف؟
أهذا أدونيس، أين الضياء؟
وأين القطاف؟
مناجل لا تحصد،
أزاهر لا تعقد،
مزارع سوداء من غير ماء!
أهذا انتظار السنين الطويلة؟
أهذا صراخ الرجولة؟
أهذا أنين النساء؟

إن توظيف الأسطورة ـ هنا ـ يسلخها من مرجعيتها لترتبط بحادثة من حوادث الواقع المؤلم، حادثة موت كان سببها التحول من الريف إلى المدينة، وما دامت الحادثة تبقى محتفظة بالحس المأساوي للموت الأبدي، موت الريفي المهاجر إلى المدينة، المصعوق بكهربائها، بما لم يألفه من مظاهر، ربما توحي بالتقدم الظاهري والانحلال الباطني، أقول ما دامت الحادثة تجري على هذا النحو، فإن الأسطورة الملتحمة بها تأخذ طابع الحادثة نفسها لتنسلخ من قالبها الأسطوري، ليواجه تموز ـ في النهاية ـ موته الأبدي والمؤكد، ولتصبح عشتار مجرد بغي تروضها أجواء المدينة، بغي عقيم تنشد ظلمة الليل لا الشمس، والملذات الرخيصة والكئيبة لا التفتح والخضرة ومباهج الطبيعة، ففي الوقت الذي يموت فيه تموز موتاً أبدياً وتبكيه أمه (لاة) بكاء مراً، تُدَجَّنُ عشتار وتُرَوَّضُ لتنزلق إلى هاوية البغاء، فأين كل هذا المبنى الشعري من المبنى الأسطوري الرسمي؟ لقد مُورس التحول إلى أقصى مدياته ليشوه البناء الأسطوري ويركب أسطورة جديدة ألصق بالواقع الذي يعبر عنه النص. ولكن يمكن أن نعثر على تأويل يحاول أن يؤصّل مثل هذا الفهم، بالنظر إلى «أن مصدر عبادة أدونيس لم يكن إلا الجوع: الجوع في الأحشاء أو الخوف منه»[1]، وإن هذا الجوع وهذا الخوف يضفيان بعداً جديداً على معنى الأسطورة، إذ «لا يكون

(1) فريزر، جيمس ـ أدونيس أو تموز ـ ص 158.

موت أدونيس مجرد ذبول الخضرة عامة في قيظ الصيف أو برد الشتاء، إنه يرمز إلى تعدي الإنسان تعدياً عنيفاً على الحبوب، إذ يحصد السنابل في الحقول ويجزئها بالدرس في البيادر، ويسحقها في المطحنة»[1]، وهكذا يكون موت أدونيس (تموز) تعبيراً عن العنف الذي يواجه الإنسان به الخوف من الجوع، إنه يتلافى هذا الجوع بالعنف، بنزعة تدميرية هي في جوهرها نزعة إلى التغيير وتجديد الحياة من خلال تدمير مظاهرها القائمة وبناء مظاهر جديدة.

أدونيس! يالانحدار البطولة
لقد حطم الموت فيك الرجاء
وأقبلت بالنظرة الزائفة
وبالقبضة الفارغة
بقبضة تهدد
ومنجل، لا يحصد
سوى العظام والدم.
اليوم؟ والغد؟
متى سيولد؟
متى سيولد؟

مدينة السندباد ـ 465، 466، 467

إن التساؤلات الساخرة في هذا المقطع تمارس على الأسطورة تحويلاً دلالياً، فأدونيس الأغريقي الفينيقي الذي يقابل تموز البابلي والبعل الكنعاني وأتيس في أساطير آسيا الصغرى، لم يعد هو أدونيس كما في الأسطورة القديمة، لقد أصبحَ موضع سخرية، وإن هذه السخرية هي التي تفقده مرجعيته الميثولوجية، إذ يصبح أدونيس صنوا للخواء وللشحوب وللجفاف وللمزارع السود، لقد تحطمت بطولة أدونيس في النص، أو إن الموت قد حطم أدونيس تحطيماً نهائياً لا انبعاث بعده. إن انتهاك البعد الأسطوري الرسمي ـ هنا ـ كان إجراء حتمياً نظراً لالتحامه بالقيمة الأساسية للنص السيابي في (مدينة السندباد) تلك الموضوعة التي تشدد على عقم محاولات التغيير وعلى الحتمية التاريخية للأحداث بغض النظر عن طبيعة الصراعات

---

(1) المصدر نفسه ـ ص 159.

والتضحيات التي يبديها الانسان من أجل تغيير حياته نحو الأفضل. إن التحويل الدلالي الذي مورس في أسطورة أدونيس جاء متساوياً مع السوداوية والتشاؤمية اللتين تعبر عنهما القصيدة بوصفها كلا، مستعينة ليس فقط بأسطورة أدونيس، وإنما بسلسلة من الرموز ابتداء بالتتار ومروراً بمحمد المقيد في (حراء) ومماهاته بالمسيح الذي سيصلب في العراق، فالمسيح ـ هنا ـ هو محمد الذي ستأكل الكلاب من براقه:

ـ محمد النبي في «حراء» قيّدوه
فسُمِّرَ النهار حيث سَمّروه
غدا سيصلب المسيح في العراق،
ستأكل الكلاب من دم البراق

مدينة السندباد ـ 468

ومرورا بالخيالات والأوهام التي تنتاب الجياع بصدد بعث الحياة عبر عشتار والمسيح.

ـ خُيِّل للجياع أن ربة الزهر،
عشتار، قد أعادت الأسيَر للبشر،
وكلّلت جبينه الغضير بالثمر
خُيِّل للجياع أن كاهل المسيح
أزاح عن مدفنه الحجر
فسار يبعث الحياة في الضريح
ويبرئ الأبرص أو يجدد البصر؟

مدينة السندباد ـ 469

ومرروا بقابيل والمسيح الهالك:

ـ يولد قابيل لكي ينتزع الحياة
ـ ويهلك المسيح قبل العازر

مدينة السندباد ـ 470

وانتهاء بالتتر ويهوذا وعشتار:

ـ أهذه مدينتي؟ خناجر التتر
تغمد فوق بابها...
ـ فيها يهوذا أحمر الثياب

يسلط الكلاب
- على مهود أخوتي الصغار. . . والبيوت،
تأكل من لحومهم. وفي القوى تموت
عشتار عطشى، ليس في جبينها زهر،
وفي يديها سلة ثمارها حجر
تُرجَم كُلُّ زوجة به. وللنخيل
في شطها عويل

مدينة السندباد ـ 472 ـ 473

ومن جديد تنتهك حرمة الأساطير، ويدمر بناؤها العتيد ويتلاعب بسماتها من أجل سمات أسلوبية أكثر جدة وطراوة، إذ لم تعد عشتار ربة للخصب:
- عشتار أم الخصب، والحب والإحسان، تلك الربة الوالهة

إلى جميلة بوحيرد ـ 383

بل أصبحت عطشى، مقفرة، حجرية، لتوائم ـ في الأخير ـ مرمى القصيدة النهائي باللاجدوى، والحس التشاؤمي المفرط من خلال ذلك التحويل الذي ينقل معنىٰ الأسطورة ليَصبه في قالب جديد، قالب تصبح فيه مكتسية البعد الاستعاري. إن نقل معنى الأسطورة وتشويه معناها الأصلي إنْ هو إلا إخضاعها إلى عملية استعارية تطمس معالمها الأصيلة وتكسبها معالم جديدة مناقضة تفصح عن طبيعة الأزمة التي تعانيها الذات بإزاء واقع لا مفر من تغييره، بيد أنه لا مفر أيضاً، من الاقتناع بعقم محاولات التغيير، إن العملية الاستعارية التي تحول معنى الأسطورة تجلي معاناة الذات المدمرة، مثلما تجلي الذات نفسها عمق معاناتها عبر ممارسة ذلك التحويل في النص الشعري، وهنا تنبثق تلك العملية التبادلية بين الذات والنص، بين إجراءات النص في التحويل الدلالي وإجراءات الذات الذي تطمح إلى فضح سرائرها عبر التحويل نفسه.

تلح النصوص السيابية على ممارسة ذلك التحويل الدلالي الذي يطول الأساس الحقيقي للأسطورة، بيد أنها (النصوص السيابية) ـ في أحيان معينة ـ تحاول أن تراوغ لتعمّي ذلك التحويل من خلال سرد الوظائف الأصلية للإله الأسطوري:
- ليعوِ سربروس في الدروب
وينبش التراب عن إلٰهنا الدفين

تموزنا الطعين
يأكله: يمصُّ عينيه إلى القرار،
يقصم صلبه القوى، يحطم الجرار
بين يديه، ينثر الورود والشقيق
أواه لو يفيق
إلهنا الفتي، لو يبرعم الحقول،
لو ينتضي الحسام، فو يفجر الرعود والبروق والمطر
ويطلق السيول في يديه. آه لو يؤوب!

سربروس في بابل ـ 483

إن المقطع السابق يقر بحقيقة موت تموز (الطعين الدفين)، بيد أن النص لا يكتفي بالإقرار بتلك الحقيقة النصية، بل يحاول أن يعقد علاقة أسطورية جديدة بين سربروس وتموز، فكأن موت تموز لم يعد كافياً للتعبير عن الفوضى والجدب المطبقين على الواقع، فالنص يحاول أن يمحو أية إشارة للبعث، ويقضي نهائياً على تموز وعلى أصل الأسطورة في آن واحد، وذلك من خلال سربروس الذي يضطلع بمهمة تغييب جثة الإله مرة وإلى الأبد، ويرتبط ذلك التغييب بالإحساس بالفجيعة والتوجع من خلال (أوّاة لو يفيق) و (آه لو يؤوب). وعلى الرغم من أن ما يلي موت تموز إنما يعبر المظاهر الأصلية التي تلتصق بانبعاث تموز مثل مظاهر الخصب وتفتح الورود وتبرعم الحقول وهطول المطر، إلا أن هذه المظاهر لا ترد إلا وهي مصحوبة بـ (لو)، والنحاة يصنفون هذا الحرف (لو) بوصفه حرف امتناع بمعنى امتناع الخصب لامتناع بعث تموز وهكذا دواليك. وهنا تندرج الأسطر الشعرية التي تعكس مظاهر الخصب ضمن جو المأساة، ذلك أن (لو) تعكس دلالتها الواضحة لتحيل تلك المظاهر على الأسطر الشعرية الأولى التي عبرت عن مأساة تموز (الدفين الطعين)، وهكذا، وعلى الرغم من التنافر المعجمي على مستوى دلالة المفردات بين بداية المقطع ونهايته، إلا أن ثمة انسجاماً خفياً ينتظم المقطع كله كان للحرف (لو) الدور المهم في تحقيقه، فمظاهر النماء حاضرة على سطح النص بوصفها مفردات حسب، بيد أنها غائبة بفعل (لو) التي تغيب تلك المظاهر نظراً لغياب تموز.

* * *

V

يتخذ (المطر) دلالة استثنائية في المجموعة قيد الدراسة، بدءاً من عنوانها (أنشودة المطر) وانتهاء بالتحولات التي تحكم رمز (المطر) في ثناياها، إذ إن المطر غالباً ما يمثل رمزه الاعتيادي الذي يشير إلى الحياة، فالمطر يقوم أُسّا من أسس الحياة أو إنه أصلها الذي لا حياه بدونه، إنه هو الذي يبعث الحياة ويجددها وبمقابل هذه الدلالة الاعتيادية تقدم نصوص السياب المطر بوصفه رمزاً للموت وطمراً للحياة، وتقدمه ـ كذلك ـ بوصفه رمزاً للثورة ومحفزاً على التغيير، وفي أحيان أخرى تماهي نصوص السياب المطر بالدم، ومن المثير إننا نجد المطر في النص السيابي يفقد مرجعيته العينية والرمزية في آن واحد، إنه يغادر دلالته الإحالية، ليكون غفلاً، ليكون منغلقاً على نفسه، ولا يحيل إلا على نفسه بوصفه كلمة طقوسية ذات طابع شعائري، ومن هنا يصبح التعامل مع كلمة المطر تعاملاً أسطورياً فضلاً عن التعامل معها تعاملاً ثوريا.

إن قصائد كثيرة في مجموعة (أنشودة المطر) تخلو تماماً من كلمة (مطر): (غريب على الخليج ـ أغنية في شهر آب ـ تعتيم ـ المخبر ـ عرس في القرية ـ من رؤيا فوكاي ـ قافلة الضياع ـ يوم الطغاة الأخير ـ رسالة من مقبرة ـ في المغرب العربي ـ تموز جيكور ـ العودة لجيكور ـ قارئ الدم ـ ثعلب الموت ـ المبغى ـ المسيح بعد الصلب)، وعلى الرغم من حقيقة هذه الظاهرة، إلا أن سائر القصائد الأخرى تلح على (المطر) وأبعاده الرمزية إلحاحاً يؤشر سمة أسلوبية تهيمن على النص السيابي، إذ يمكن أن نرصد محاولات تستل من مشهد المطر أوصافاً خاصة، أوصافاً هي في الحقيقة ـ مشاعر طاغية تحسها الذات بإزاء المطر:

ـ «بابا . . . بابا . . .»

ينساب صوتك في الظلام، إليّ، كالمطر الغضير،

إن تفحص القيمة الأساسية لقصيدة (مرحى غيلان) يظهر أنها محاولة لتخطي الإحساس بالعدمية والنهاية، ولهذا فإن النص يصور ديمومة الحياة من خلال الموت. إذ يصبح الإرتطام بجدار الموت مجرد ارتطام وهمي، إنه ـ في الحقيقة ـ اختراق الموت كيما تمتد الحياة عبر نوافذ كثيرة، فموت الأب (السياب) ليس نهائياً وحياته تستمر من خلال الابن (غيلان)، وهكذا تأتي صرخات (غيلان) إيذاناً بحياة أخرى، وعلى وفق هذه النظرة يصبح تشبيه صوت (غيلان) بالمطر متساوقاً مع البعد الرمزي للمطر بوصفه إيذاناً بالحياة، بوصفه اختراقاً للموت، وانبعاثاً للحياة الجديدة. وهكذا يصبح سماع صوت (غيلان) إنما هو سماع لصوت المطر، إن صوت (غيلان) يغادر دلالته التواصلية ليشحن بدلالة رمزية تُستكنه بالارتكاز على تأمل خاص في نطاق ظرف خاص يحول الصرخة المهوِّمة، الصرخة اللامتعينة إلى فكرة تنبثق من تلقٍ خاص للصرخة يجد فيها لا الافتقار إلى التواصل المرهون بلحظته، بل إلى التواصل الدائم، إلى امتداد الحياة واستمراريتها. وربما يكون هذا الموقف هو الذي دفع السياب إلى القول: «لكن موقفي من الموت قد تغير، لم أعد أخاف منه، ليأت متى ما شاء، أشعر أني عشت طويلاً: لقد رافقت (جلجامش) في مغامراته، وصاحبت (عوليس) في ضياعه، وعشت التاريخ العربي كله، ألا يكفي هذا»[1].

إن النظرة السابقة يمكن أن تختزل إلى التصريح بنوع معين من الإحساس بإزاء مشهد المطر وتشبيه صراخ (غيلان) بالمطر، يمكن أن يختزل إلى الإحساس بالبهجة والسعادة، بهجة العثور على وسيلة تقضي على العدم. وإن ما ينبغي أن نؤكده هو أن هذا الإحساس لا يكمن في مشهد المطر بحد ذاته، وإنما يكمن في النفس، إن النفس هي التي تضفي على المطر تلك القابلية التي تبعث على البهجة، ونتيجة لذلك، يمكن أن يتنوع الاحساس بإزاء مشهد المطر نظراً لانبعاثه من النفس، ونظراً لتنوع إحساسات هذه الأخيرة، فيمكن أن يكون مشهد المطر مشهداً حزيناً.

- فيدلهم في دمي حنين
  إليك يا بويب
  يا نهري الحزين كالمطر

النهر والموت ـ 453

---

(1) رسائل السياب ـ 177.

إن الحنين إلى شيء ما، شخص ما، مكان ما، يفترض ضمناً ابتعاد ذلك الشيء أو الشخص أو المكان، وإن هذا الابتعاد يفترض أيضاً الحزن والأسى، فالحنين إلى (بويب) اقتضى حزناً اضفته النفس على (بويب) نفسه، مثلما أضفت الحزن على مشهد المطر، المطر الذي يزيد انهماره من شدة الاحساس، سواء أكان إحساساً بالفرح أم بالحزن، وتقتضي المواءمة ـ هنا ـ أن يزيد المطر شدّة الاحساس بالحزن، الموائمة بين الصفة (الحزين) وطبيعة المشاعر التي تنبثّ في إنهمار المطر. وهكذا يمكن أن يكون الإحساس بإزاء الدماء والدموع احساساً يشبه الاحساس بالمطر:

- أحس بالدماء والدموع كالمطر

النهر والموت ـ 456

لا سيما أن هذه (الدماء والدموع) إنما هي نتيجة من نتائج هذا العالم القهري:

- ينضحهن العالم الحزين

النهر والموت ـ 456

ومرة أخرى، تكون صفة الحزن هي التي تتيح إمكانية تشبيه الدماء والدموع بالمطر، ما دامت تنضح من هذا (العالم الحزين)، وهكذا تضفي النفس نوعاً من الإحساس على الأشياء، بيد أن هذا الإحساس غير متأصّل فيها، وإنما انبعاثه كان من الموضوعة الأساسية التي تنتظم النص الشعري.

لقد بيّن التحليل السابق تقابلاً صارخاً يكمن في طبيعة النظر إلى مشهد المطر الذي يمثل حدثاً واحداً تتنوع الأحاسيس بإزائه فتختلف وتصل درجة التضاد، ولكن، هل يمكن أن يكون المطر رمزاً للحياة والموت في آن واحد؟

لقد كانت نظرة الإنسان إلى المطر قديماً وحديثاً تتلخص بكونه أصلاً للحياة ومصدراً لها. وفي أحيان معينة تنسجم نصوص السياب وهذا المنحى من النظر:

- «يا ربّ عطشى نحن، هات المطر!
روِّ العطاشى منه. روِّ الشجر»

إلى جميلة بوحيرد ـ 382

- تقول: «يا قطار، يا قدر
قتلت ـ إذ قتلته ـ الربيع والمطر»

جيكور والمدينة ـ 417

- سيقان كل الشجر
ضارعة، والنفوس
عطشىٰ تريد المطر

رؤيا في عام 1956 ـ 435

تصرح النصوص السابقة بكون المطر أصلاً للحياة، فهو الذي يروي العطاشىٰ، وهو الذي يروي الشجر، والنفوس تنتظره وسيقان الشجر تضرع إليه، وحين يموت تموز رمز الانبعاث، فإن هذا يعني أن المطر قد مات، تموز الذي يتماهى في قصيدة (جيكور والمدينة) بذلك الريفي البائس الذي صُعِقَ بكهرباء المدينة ومات. إن نوعية هذا التوظيف في النصوص السابقة يحترم الوظيفة الأصلية للمطر ليجعله أصل الحياة، في حين، ثمة نصوص أخرى تتعامل مع المطر وكأنه رمز للدمار وتماهيه بالدم والوباء، أو إنه رمز للثورة ومحاولة تغيير الحياة، حتى يصبح طقس استنزال المطر طقساً دموياً عنيفاً:

- عشتار العذراء الشقراء مسيل دم
صلّوا.. هذا طقس المطر

رؤيا في عام 1956 ـ 437

إن التحويل الذي حدث على وظيفة عشتار ومن ثم على وظيفة المطر جاء معبراً عن الدمار والفوضىٰ اللذين حدثا في مذبحة الموصل. إن الأسطورة والرمز يخضعان ـ هنا ـ وبشكل حتمي للحدث الراهن لا للحدث الماضي الرسمي. فتماهىٰ عشتار بحفصة (إحدىٰ شهيدات مذبحة الموصل) فتصلب عشتار:

- عشتار على ساق الشجرة.
صلبوها، دقّوا مسماراً
في بيت الميلاد ـ الرحِمِ
عشتار بحفصة مستتره

رؤيا في عام 1956 ـ 437

وتحدث المماهاة ـ أيضاً ـ بين (الأمطار) و (العدم):

- تدعى لتسوق الأمطار
تدعى لتساق إلى العدم

رؤيا في عام 1956 ـ 437

فعشتار تسوق الأمطار لا من أجل بعث الحياة بل من أجل طمسها وفنائها، وهكذا تنقلب وظيفة المطر ويكتسي الطقس المطري طابعاً دموياً مملوءاً بالعنف، علىٰ العكس مما جرت العادة عليه في طقوس استنزال المطر التي تظهرها قصيدة (مدينة بلا مطر) في أجلى صورها:

- «قبورُ أخوتنا تنادينا
وتبحث عنك ايدينا
لأن الخوف ملء قلوبنا، ورياح آذار
تهزّ مهودنا فنخاف، والأصوات تدعونا.
جياع نحن مرتجفون في الظلمه
ونبحث عن يد في الليل تطلعنا، تغطينا،
نشد عيوننا المتلفتات بزندها العاري
ونبحث عنك في الظلماء، عن ثديين، عن حلمه
فيا من صدرها الأفق الكبير وثديها الغيمة

مدينة بلا مطر ـ 490

إن طقس استنزال المطر والضراعة لعشتار ينسجم وطبيعة الطقوس التي كان يقوم بها القدماء من أجل إحلال الخصب وعودة الحياة إلى الأرض، طقوس ملؤها الضراعة والرهبة والخوف والرجاء على عكس ما رأيناه في قصيدة (رؤيا في عام 1956) التي عبرت عن الأحداث المؤلمة والدماء الذي حلّ في الموصل، الأمر الذي أدىٰ إلىٰ مماهاة المطر بالدم. وفي الحقيقة، فإن النصوص السيابية كثيراً ما تشدد على هذه المماهاة وبشكل صريح:

- فإنما الدماء
توائم المطر

رؤيا في عام 1956 ـ 441

يمثل السطران الشعريان السابقان خاتمة لقصيدة (رؤيا في عام 1956)، وإن هذه الخاتمة لتنذر بالخيبة المستديمة عبر مماهاة الدم بالمطر، الخيبة التي لا محيد عنها، على الرغم من محاولات تجديد الحياة وبعثها، وتتجلى هذه الظاهرة في قصيدة (مدينة بلا مطر):

- سحائب مرعدات مبرقات دون أمطار

مدينة بلا مطر ـ 487

إن انتفاضات الشعب من أجل تغيير حياته إنما هي انتفاضات عقيمة مجدبة لا تؤدي إلى أي تغيير على الرغم من توافر شروط التغيير، مثلما تتوافر شروط الأمطار، فثمة سحب وثمة رعد وبرق، ولكن ليس ثمة مطر، بل ربما يكون ثمة وباء:

- وخبأ الوباء في المطر

مدينة السندباد ـ 470

فالمطر ـ هنا ـ لا يحمل بذرة الحياة بوصفه مجدداً لها، بل هو ـ على العكس ـ يحمل الموت في ثناياه من خلال انتشار المرض فيه، ليكون ـ في الأخير ـ رمزاً للموت، وتنعكس، من ثم ـ وظيفته الأصلية.

وهكذا يماهي الدم بالمطر:

- تبارك الإله واهب الدم المطر

مدينة السندباد ـ 464

ومرة أخرى يكون الدم مطراً إيذاناً بالثورة:

- أَقِضَّ يا مطر
مضاجع العظام والثلوج والهباء
مضاجع الحجر
وأنبت البذور، ولتفتّح الزهر
وأحرق البيادر العقيم بالبروق
وفَجِّرْ العروق
وأثقل الشجر

مدينة السندباد ـ 463

هنا يصبح المطر محفّزاً على الثورة، محفزاً على التدمير، تدمير الواقع وبناء واقع جديد تنبعث فيه الأزهار والبذور لتتيح حياة جديدة بفعل هذه الثورة، بفعل هذا المطر الذي جاء متفجراً مصدِّعاً صخر الحياة القديمة، ولاغياً الموت، ومحركاً العظام التي هبَّتْ تهتف وتبارك الإله، محركاً خمول الشعب الذي ضَجَّ تحت وطأة القهر:

- وجئت يا مطر
تفجرت تنُّك السماء والغيوم
وشُقِّق الصخر،
وفاض، من هباتك، الفرات واعتكر
وهبَّتِ القبور، هُزَّ موتها وقام

مدينة السندباد ـ 464

إن تحول المطر إلى دم كان يستهدف تحريك الرغبة في التغيير، وأن هذه الرغبة أو هذا التغيير كان يستلزم مثل هذا التحول في الوظيفة الأصلية للمطرَ على الرغم من أن النظرة العميقة تبين أن الوظيفة بقيت هي هي، وإن مماهاة الدم بالمطر إنما كانت من أجل إضفاء طابع العنف على عملية التغيير، فالدم والمطر يغيران الحياة ويحققان الانبعاث، بيد أن المماهاة بينهما تضفي على التغيير طابعاً قسرياً فهو تغيير غير طبيعي، بل تغيير هو ثمرة للكفاح والثورة.

والآن لماذا يتخذ المطر معاني عدة في نصوص السياب؟

تتيح التحليلات السابقة طرح تأويلين بصدد هذا الموضوع، ولقد تمت الإشارة إليهما فيما سبق. الأول يخضع إلى طبيعة توظيف السياب لـ (المطر) في نصوصه، بمعنى أن كلمة (المطر) تخضع لمتطلبات نصية دلالية توجهها الموضوعة الأساسية للنص نفسه كيما يتحقق انسجام معين بين (المطر) والإيحاء الدلالي الذي يتضمنه النص، والثاني يخضع إلى كيفية تشكل المشاعر بإزاء مشهد المطر، فهذا الأخير يثير مشاعر ضبابية غائمة لا تفسر إلا في ضوء معرفة دقيقة بجملة المكونات النفسية التي ينطوي عليها الشخص الماثل أمام مشهد المطر.

ومن هنا، تتنوع المشاعر، ومن ثم، تتعدد المعاني التي تنوء بها كلمة (المطر) داخل النصوص، إذ إن المطر، كما يخيل إليّ، يثير ذهولاً في النفس ويؤدي هذا الذهول إلى إغلاق الأفق التأملي ـ في أحيان معينة ـ أمام كل الأفكار والانشغالات سوى الانشغال بالمطر نفسه. إن هذا الانشغال الأخير هو الذي يحقق نوعاً من التوحيد مع الذات، ومن ثم يثير تلك المشاعر المبهمة لتتجلى نوعيتها بحسب حالات الشخص وظروفه على مستوياتها كافة. وربما يبقى الأفق التأملي منغلقاً على نفسه، ولا يستثير أية مشاعر من خلال رصد كلمة المطر داخل النص، لتصبح تلك الكلمة (مطر) بمثابة الترنيمة أو اللفظة السحرية التي تكتسي طابعاً قدسياً، وذلك ما

يتجلى بشكل واضح في قصيدة (أنشودة المطر)، إذ ترد لفظة (مطر) (35) مرة، منها (13) مرة بشكل منفرد لها وظيفتها المرجعية داخل النص، و (22) مرة تاتي بمثابة ترنيمة متوزعة على صنفين: ثلاثية (مطر ـ مطر ـ مطر) في ست ترنيمات، وثنائية (مطر ـ مطر) في حالتين. وفي الحالات المنفردة تأتي كلمة (مطر) لتعبر عن مرجعيات متنوعة، إذ يتم استيحاء صوت المطر ليكون (أنشودة):

- ودغدغت صمت العصافير على الشجر
أنشودة المطر

أنشودة المطر ـ 475

أو ليكون باعثاً على الحزن:

- أتعلمين أي حزن يبعث المطر

أنشودة المطر ـ 476

أو معللاً للحزن

- وكم ذرفنا ليلة الرحيل من دموع
ثم اعتللنا ـ خوف أن نلام ـ بالمطر

أنشودة المطر ـ 478، 479

أو معبراً عن اللاجدوى:

- ومنذ أن كنا صغاراً، كانت السماء
تغيم في الشتاء
ويهطل المطر

أنشودة المطر ـ 479

فعلى الرغم من هطول المطر، إلا أن ثمة جوعاً:

- وكل عام ـ حين يعشب الثرى ـ نجوع
ما مر عام والعراق ليس فيه جوع

أنشودة المطر ـ 479

أو أن يعبر عن الأمل والبشارة:

- في كل قطرة من المطر
حمراء أو صفراء من أجنة الزهر

:

فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد

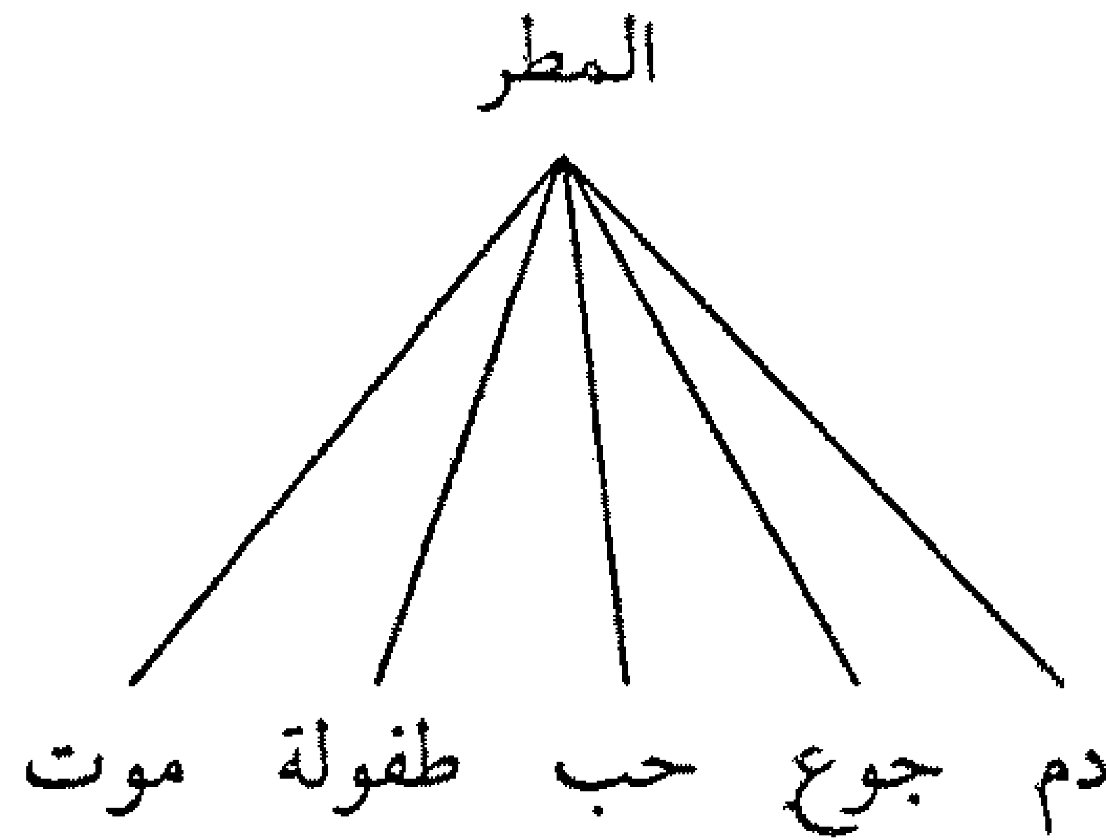
أنشودة المطر ـ 479

أو أن يعبر السياب عن كل تلك الحالات في سطرين شعريين متميزين:

ـ بلا انتهاء ـ كالدم المراق، كالجياع
كالحب، كالأطفال، كالموتى ـ هو المطر

أنشودة المطر ـ 476

يماهئ المطر بالدم والجياع ليعبر عن الثورة والنقمة، ويُماهي بالحب ليعبر عن السعادة وتجدد الروح، ويماهئ بالأطفال ليعبر عن البراءة والنقاء، ويماهئ بالموتى ليعبر عن التلاشي والدمار.



إن كل تلك الحالات التي تعبر عنها كلمة (مطر) تجد دلالتها داخل النص، وبين الفينة والفينة تنبثق تلك الترنيمة المقدسة (مطر ـ مطر ـ مطر) ولكن لا لتحيل على دلالة معينة غير إضفاء القدسية على تلك الأنشودة المطرية التي تستحيل إلى طقس سحري بفعل تكرار تلك اللازمة التي تبدو وكأنها غفل من أي معنئ، بيد أنها تنطوي على سر خفي، سر يحقق فاعليته السحرية اللامتعينة التي لا نراها بيد أننا نحسها في ذلك الجو الشعائري الذي يخلقه التكرار المنغم الذي يتواطأ مع دلالات المقاطع التي تسبقه ليكون مرة معبراً عن العنف والثورة، ومرة عن النقمة والاستياء، ومرة عن تجدد الحياة، ومرة عن التلاشي والإحساس بالعدم، ومرة أخيرة، عن تكريس الإحساس بالأمل وبعودة الحياة لا عبر تكرار الترنيمة فقط، بل، عبر تكرار المقطع الشعري الموحي بذلك الأمل:

ـ في كل قطرة من المطر

الخاتمة

إذا كان معنى خاتمة أي دراسة هو تلخيص النتائج التي توصلت إليها، فإن من العسير عَلَيَّ أن ألخص نتائج دراستي هذه. ذلك أن نتائج الدراسة التطبيقية لا تكون ناتئة إلى الحد الذي يمكن فيه تقويض سعتها وامتداداتها، بل هي متماهية بالتحليلات برمتها، ومنبثة في ثنايا الدراسة بدءاً من الصفحة الأولى وحتى آخر صفحة فيها. ومع ذلك، فإن محاولة كتابة خاتمة يمكن أن تتحقق بوصفها متطلباً أكاديميا ملحاً، بيد أنها لن تنجو من خلل معين، فخاتمة دراستي هي دراستي كلها.

وفي ضوء ما سبق، يمكن تثبيت النقاط الآتية:

1 ـ كشف تحليل البنية العروضية لقصائد «أنشودة المطر»، أن البنية العروضية تتحدد ـ من جهة التعارض الشكلي بين الشعر الحر والشعر العمودي ـ بنظام ما سمي بـ «الشعر الحر» من ناحية هيمنة هذا النظام عليها، الأمر الذي أنذر ببنية عروضية جديدة تضافرت مع مواشجات وزنية (تداخل الأوزان) ومواشجات شكلية (تداخل نمطي الشعر الحر والشعر العمودي). ولقد كان لهذه المواشجات أثر في خلق تمفصلات إيقاعية جددت حركية القالب العروضي.

2 ـ كشف الإحصاء أن ما يهيمن على قصائد ((الأنشودة)) إنما هي بنية عروضية خاصة تشدد على تفعيلة الرجز.

3 ـ كشف تحليل البنية الصوتية أن استنباط خصائصها لا يتم إلا بمحاولة ربط التحليل الصوتي بالوظائف الجمالية وبتمظهرات الدلالة. ولقد انتظم هذا الإجراء تحليلات الأطروحة كلها، مما يمكن عدة إجراء محورياً اعتمدت عليه فصول الأطروحة جميعها.

4 ـ كشف التحليلات الأسلوبية في الأطروحة عن أن إقامة علاقة بين الوصف الصوتي أو اللساني أو الدلالي وطبيعة الخصائص النفسية التي يتمتع بها السياب، إنما تسهم في تجلية بنى أسلوبية استدعتها تلك الخصائص النفسية

بشكل لا واع ويمكن أن أشير بهذا الصدد إلى الفرضية التي حاولت أن أبرهن عليها بصدد شيوع صوت (الراء) في قوافي السياب.

5 ـ لقد كانت ثمة محاولة لفحص نظم تشكل القوافي في النص السيابي وقد أفضت تلك المحاولة الى استنباط أربعة نظم أساسية وثمانية نظم فرعية تتشكل بموجبها قوافي النص الشعري لدى السياب.

6 ـ لقد كان لتطبيق فرضية السياق الأسلوبي لدى ريفاتير أثر واضح في استجلاء حركية النص السيابي إيقاعياً من رصد الانكسارات الفونيمية التي تحدث على مستوى القافية. ولقد كان تطبيق هذه الفرضية على المستوى الصوتي بمثابة توسيع لها لتطول التشكلات الصوتية وطبيعتها، بعد أن كانت قد اقتصرت على معالجة العناصر اللسانية الدالة من دون الأصوات.

7 ـ حاولت الاطروحة، لا سيما من خلال الفصل الثاني والثالث، أن تبرهن على أن مقاربة الوظائف الجمالية التي يفضي إليها التحليل الأسلوبي المستند إلى اللسانيات، إنما هي مقاربة ناجعة لمحاولة ربط الأسلوبية بالنقد الأدبي من خلال تمخيض القيم الجمالية من التحليلات اللسانية والدلالية، ومن خلال رصد الوسائل الأسلوبية التي تظهر على سطح النص ومحاولة فحص الأساس العميق الذي تنبني عليه، أو محاولة استجلاء ما يترشح منها من وظيفة جمالية.

8 ـ إن التغيرات التي طرأت علي البنية العروضية في (الشعر الحر) كانت مدعاة لتناول التضمين على المستوى التركيبي وليس المستوى العروضي وقد كان هذا الإجراء سابقة لا مثيل لها ـ كما أعتقد ـ في الدراسات التطبيقية. ولقد حدث هذا التحويل الإجرائي بالنظر إلى أن (الشعر الحر) لم يكن لينشد امتلاءِ السطر الشعري عروضياً على وفق تفعيلات محددة من ناحية عددها، بل كان ينشد التماسك على مستوى البنية الكلية للنص الشعري، ومن هنا ارتقى التضمين إلى وسيلة أسلوبية تخلق هذا التماسك ولا تتحدد ـ فقط ـ بوصفها عيباً أو امتيازاً عروضياً.

9 ـ لقد كانت ثمة عودة لتطبيق فرضية السياق الأسلوبي لدى ريفاتير على المستوى الدلالي، وقد كشف هذا التطبيق عن المفارقة المدهشة في شعر السياب، وعلى الرغم من أن العينات التي اخترتها كانت قليلة، إلا أنها كانت كافية لتوضيح الحس العميق بالمفارقة، وكذلك، لأن هدفي لم يكن ينصبُّ على مسح شامل

للسياقات الأسلوبية في النصوص السيابية، بل كان محاولة إشباع قليل من العينات الشعرية بالتحليل الأسلوبي الذي يظهر، على نحو كامل، نجاعة الفرضية على المستوى المنهجي.

10 ـ وكتوسيع آخر لفرضية السياق الأسلوبي كما هي عند ريفاتير، شرعتُ بتطبيق الفرضية على مستوى المفارقة المتحققة بين عنونات بعض القصائد والبنية الدلالية الكلية للنص الشعري. وربما تقف قصيدة «عرس في القرية» مثالاً بارزاً على الحس بالتناقض بين مدلول «العرس» والدلالة الكلية للنص نفسه.

11 ـ كشف التحليل الأسلوبي للنعوت في النص السيابي عن نعوت شاذة تشعر بالتناقض، والغرابة وممارسة تحويلات دلالية عبر توظيفها، الأمر الذي أدّى إلى أن يكون توظيف النعوت في النص الشعري لدى السياب متخذاً سمة أسلوبية خاصة وفريدة كانت جديرة بالدراسة.

12 ـ أفضى بي التأمل في طبيعة الاستعارة في النص السيابي إلى محاولة صهر المجازات في بوتقة واحدة هي بوتقة الاستعارة كيما أتجنب الرؤية التصنيفية للبلاغة، وكيما أنجز تحليلاً أسلوبياً للاستعارة ـ بمعناها الواسع ـ جديراً بتسميته الواسعة.

13 ـ لم يقتصر التحليل الأسلوبي للاستعارة على مقاربة الاستعارات الجزئية بل حاولت أن أنظر إلى النص الشعري بوصفة استعارة كبرى. ولقد تحققت، من خلال هذا الإجراء المنهجي، مقاربة أسلوبية كشفت عن عمق الدلالة الكلية المتحولة في النص السيابي، وأتاحت لي أن أكشف عن غنى النص الشعري بطريقة تكاد تفتقر إليها أغلب الدراسات التي حامت حول النص السيابي. كما وأن هذا الإجراء المنهجي أتاح لي أيضاً، أن أكشف عن معنى أعقدِ استعارات السياب التي لم أجد تحليلاً لها في الدراسات الكثيرة عن شعره، ويمكنني أن أمثل لهذا بالاستعارة: «الليل نهار مسدود» التي وردت في قصيدة «أغنية في شهر آب».

14 ـ كشف التحليل الأسلوبي للرموز والأساطير والشخصيات التاريخية الواردة في النص السيابي عن أن جدتها إنما تكمن في ذلك التحويل الواعي لوظائفها، فالنص السيابي يفقد تلك الرموز والأساطير مرجعيتها الميثولوجية والتاريخية ليشحنها بدلالة جديدة تنسجم مع متطلبات النص ونواياه الخاصة.

15 ـ وبالطريقة نفسها التي مارستها نصوص السياب في تحويل وظائف الرموز والأساطير والشخصيات التاريخية، كانت ثمة تحولات دلالية تحكمت بكلمة (المطر)، وشحنتها بدلالات رمزية متضادة ومتحولة أغنت النص السيابي بحركية عالية. إنَّ النتائج الخمس عشرة السابقة لا يمكن أن تختزل النتائج العامة للدراسة كلها، إذ لم تكن إلاّ عينات بارزة بشكل واضح، وإلا، فإن النتائج، كما أسلفت، إنما هي الدراسة كلها، وتلك هي طبيعة الدراسة التطبيقية التي تجنح إلى أن تضمن نتائجها في ثنايا الدراسة بمجموعها وبكل إجراءاتها، وبكل الذي قيل فيها.

وباختصار، فإن سؤالاً يمكن أن يثار حول نتائج الدراسة التي ستكون بالتأكيد منصبة على استنباط خصائص النص السيابي، بيد أن الإجابة عن هذا السؤال يمكن أن تختصر، أيضاً، بأن النتائج التي هي الخصائص يمكن أن يقال عنها إنها الدراسة برمتها.

ثبت «المصادر والمراجع»

- أبو الرضا، د. سعد ـ في البنية والدلالة (رؤية لنظام العلاقات في البلاغة العربية) ـ منشأة المعارف بالاسكندرية ـ د.ت.
- أبو منصور، د. فؤاد ـ النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوربا ـ نصوص، جماليات، تطلعات ـ دار الجيل ـ بيروت ـ ط 1 ـ 1985.
- أنيس، إبراهيم ـ الأصوات اللغوية ـ مكتبة الأنجلو مصرية ـ دار وهدان للطباعة والنشر ـ ط 5 ـ 1979.
- تودوروف، تزفيتان ـ نقد النقد ـ ترجمة سامي سويدان ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ط 2 ـ 1986.
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت 255) البيان والتبيين ـ تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي ـ القاهرة ـ ط 5 ـ 1985.
- الجرجاني، عبدالقاهر (ت 471) ـ أسرار البلاغة ـ تحقيق هـ. ريتر ـ دار المسيرة ـ بيروت ـ ط 3 ـ 1983.
- الجرجاني، عبد القاهر ـ دلائل الإعجاز ـ تحقيق محمود محمد شاكر ـ مكتبة الخانجي ـ القاهرة ـ 1984.
- جيرو، بيير ـ الأسلوبية والأسلوب ـ ترجمة د. منذر عياشي ـ مركز الإنماء القومي ـ د.ت.
- خيربك، كمال ـ حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر (دراسة حول الإطار الاجتماعي ـ الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية) ـ ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف ـ المشرق للطباعة والنشر والتوزيع ـ ط 1 ـ 1982.
- دي سوسير، فردينان ـ علم اللغة العام ـ ت: د. يوئيل يوسف عزيز ـ دار آفاق عربية ـ بغداد ـ 1985.
- ريتشاردز، أ.أ. ـ فلسفة البلاغة ـ ترجمة: د. ناصر حلاوى وسعيد الغانمي في مجلة: العرب والفكر العالمي ـ ع 13/14 ـ ربيع 1991.
- ريفاتير، مايكل ـ معايير تحليل الأسلوب ـ ترجمة د. حميد لحمداني ـ منشورات دراسات سال ـ دار النجاح الجديدة ـ المغرب ـ ط 1 ـ 1993.

- شريم، د. جوزيف ميشال ـ دليل الدراسات الأسلوبية ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ـ بيروت ـ ط 1 ـ 1984.
- صمود، حمادي ـ الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة ـ الدار التونسية للنشر ـ تونس ـ 1988.
- الطرابلسي، د. محمد الهادي ـ بحوث في النص الأدبي، الدار العربية للكتاب ـ تونس ـ 1988.
- عباس، د. إحسان ـ بدر شاكر السياب (دراسة في حياته وشعره) ـ دار الثقافة ـ بيروت ـ ط 5 ـ 1983.
- العسكري، أبو هلال (ت 395) كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر) ـ تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ـ عيسى البابي الحلبي وشركاه د. ت.
- عبدالبديع، د. لطفي ـ التركيب اللغوي للأدب ـ مكتبة النهضة المصرية ـ ط 1 ـ 1970.
- عبدالمطلب، د. محمد ـ البلاغة والأسلوبية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ مصر ـ 1984.
- عيّاد، د. شكري محمد ـ اتجاهات البحث الأسلوبي (مقالات مترجمة) دار العلوم ـ السعودية ـ ط 1 ـ 1985.
- عيّاد، د. شكري محمد ـ مبادئ علم الأسلوب العربي ـ انترناشيونال برس ـ ط 1 ـ 1988.
- عياد، د. شكري محمد ـ مدخل إلى علم الأسلوب ـ دار العلوم للطباعة والنشر ـ السعودية ـ ط 1 ـ 1982.
- فريزر، جيمس ـ أدونيس وتموز ـ ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ـ ط 2 ـ 1979.
- فضل، د. صلاح ـ البنائية في النقد الأدبي ـ دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ـ ط 3 ـ 1987.
- فضل، د. صلاح ـ علم الأسلوب (مبادؤه وإجراءاته) ـ منشورات دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ـ ط 1 ـ 1985.
- قدامة بن جعفر ـ نقد الشعر ـ تحقيق وتعليق د. محمد عبدالمنعم خفاجي ـ دار الكتب العلمية ـ لبنان ـ د. ت.
- القيرواني. أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري (ت 453 هـ) ـ زهر الآداب وثمر الألباب ـ شرح وضبط د. زكي مبارك، وزاد في تفصيله محمد محيي الدين عبد الحميد ـ دار الجيل ـ بيروت ـ ط 4 ـ د. ت.
- كوهن، جان ـ بنية اللغة الشعرية ـ ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ـ دار توبقال للنشر ـ المغرب ـ 1986.

- ليفن، صاموئيل ر. ـ البنيات اللسانية في الشعر ـ ترجمة: الولي محمد والتوزاني خالد ـ منشورات الحوار الأكاديمي ـ المغرب ـ 1989.
- المسدي، د. عبدالسلام ـ الأسلوب والأسلوبية ـ الدار العربية للكتاب ـ تونس ـ 1982.
- مصلوح، د. سعد ـ الأسلوب (دراسة لغوية إحصائية) ـ دار الفكر العربي ـ القاهرة ـ ط 2 ـ 1984.
- الملائكة، نازك ـ المجموعة الكاملة (ديوان نازل الملائكة) ـ دار العودة بيروت ـ 1986.
- الملائكة، نازك ـ قضايا الشعر المعاصر ـ دار العلم للملايين ـ بيروت ـ ط 7 ـ 1983.
- مونان، جورج ـ مفاتيح الألسنية ـ ترجمة الطيب البكوش ـ منشورات الجديد ـ تونس ـ 1981.
- ناظم، حسن ـ مفاهيم الشعرية (دراسة في الأصول والمنهج والمفاهيم) ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت ـ ط 1 ـ 1994.
- الهاشمي، أحمد ـ ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ـ المكتبة التجارية الكبرى ـ مصر ـ ط 13 ـ 1961.
- هاف، غراهام ـ الأسلوب والأسلوبية ـ ترجمة كاظم سعد الدين ـ دار آفاق عربية ـ بغداد ـ 1985.
- ويليك ـ رينيه ـ وارين، اوستن ـ نظرية الأدب ـ ترجمة محيي الدين صبحي ـ مطبعة خالد الطرابيشي ـ 1972.
- ياكوبسون، رومان ـ قضايا الشعرية ـ ترجمة محمد الولي ومبارك حنون ـ دار توبقال للنشر ـ المغرب ـ ط 1 ـ 1988.
- أشغال ندوة اللسانيات واللغة العربية ـ تونس ـ 13/ 19 ديسمبر، 1978.

المعجمات العربية

- إبن منظور ـ لسان العرب.
- علوش، د. سعيد ـ معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ـ دار الكتاب اللبناني ـ بيروت ـ سوثبرس ـ الدار البيضاء ـ د.ت
- وهبه، مجدي ـ معجم مصطلحات الأدب ـ دار القلم ـ لبنان ـ 1974.

المجلات

- مجلة (الأداب) البيروتية ـ الأعداد: آذار، نيسان، حزيران، سنة 1956.
- مجلة الثقافة الأجنبية ـ ع 1 ـ 1992.
- مجلة فصول ـ ع/ 1 ـ 1984.
- مجلة المهد ـ ع/ 3/ 4 ـ 1984.

المراجع الأجنبية

1- Barthes, Roland - Semiotic Challenge - translated by Richard Howard - Basil Blackwell - 1980.

2- Chapman, Raymond - Linguistics and literature - Edward Arnold (Publishers) - London - 1973

3- Cummings, Michael and Simmons, Robert - The Language of literature - Pergamon Press - Oxford, New York - 1963.

4- Epstein, E.L. Language and Style - Methuen and Co. Ltd. - London, 1978.

5- Fowler, Roger - Essays on Style (Linguistic and Critical approaches to literary style - Routledge and Kegan Paul - London - 1966.

6- Kachru, Braj B. and Stalhke, Herbert, F.W. - Ed. Current trends in stylistics - Linguistic - Research, Inc. Edmonton and Carbondale - Canada, U.S.A. - 1972.

7- Love, Glen A. and Payme, Michael - Contemporary essays on style - Foresman and company, U.S.A., 1969.

8- Murry, J. Middleton - The problem of style - Oxford University press - London - 1967.

9- Sebeok, Thomas. A. - Style in language - The Massachusetis Institute of Technology - Cambridge - Massachusetis - second printing - 1964.

10- Taylor, Talbot - linguistic theory and structural stylistics - Pergamon press - Oxford - New York - 1980.

11- Tompkins, Jane P. Ed. - Reader response criticism - John Hopkins University Press - Baltimor and London - 1980.

المعجمات الأجنبية

12- Crystal, David - A Dictionary of linguistics and phonetics - Basil Blackwell - Great Britain - 2nd edition - 1988.

13- McGraw-Hill - Dictionary of literary terms - New York - 1972.

14- Sebeok, Thomas A. Ed. - Encyclopedia Dictionary of semiotics - Berlin, New York, Amstrdam - 1986.

15- Todorov, Tzvetan and Oswald, Ducrot - Encyclopedia, Dictionary of the sciences of language - 1979.

16- Wales, Katie - A Dictionary of stylistics - Longman - London and New York.

حسن ناظم

البنى الأسلوبية

إن معاناة السياب، جُوعه وفقره وأمراضه، وقبل كل هذا، قبحه المفرط، كان لها أثر بالغ في إضفاء مضمون يتناسب وتلك المعاناة، بل إنني أفترض أنها كان لها أثر ـ كذلك ـ في طبيعة تشكّل بنى نصّه الشعري. بمعنى، أنها كانت تصوغ البنى الأسلوبية في النص السيّابي. فالمعاناة بأبعادها المتنوعة أثّرت ليس فقط في مضمون نصّه، وإنما في شكله أيضاً. ولستُ أدّعي أن هذه فرضية جديدة، ولكنني أعالجها، هنا، معالجة جديدة تماماً. إن هذه الفرضية كانت قد انبثقت بشكل أحادي الجانب، وهي لا تتعلق بالنص السيّابي فحسب، بل شملت النتاج الشعري كله الذي دعي بـ «الشعر الحر». فحوى الفرضية، كما هو معروف، هو إن متغيّرات العالم المعاصر حتّمت ظهور نمط جديد من الشعر في منتصف القرن العشرين بعد أن ضاقت القوالب التقليدية بموضوعات عالمنا المعاصر. لم توضح هذه الفرضية من خلال النص نفسه، أعني من خلال شكله المحض، بل كان ثمة توضيح لحتمية التناسب الذي يجب تأسيسه بين متغيّرات العالم المعاصر ومضامين الشعر الجديد، ولهذا، يتعيّن علينا معالجة هذه الفرضية من جديد، في ضوء مستوى التناسب الحتمي بين تلك المتغيّرات والشكل الجديد ـ وليس المضمون فقط ـ للنص الشعري. وباختصار، فإن معاناة السياب ستظهر في التحليل كونها وسيلة أسلوبية.

تحاول هذه الدراسة أن تقوم باستكشافين مترابطين: استكشاف البنى الأسلوبية المهيمنة في النص السيابي، وربط هذا الاستكشاف باستكشاف آخر يتمثّل في تجلية القيَم الجمالية التي تتمخّض عن هذه البنى، ومن ثم تدخل الأسلوبية، عبر ربط الاستكشافين، حقل النقد الأدبي.


المركز الثقافي العربي
ص.ب.: ٥١٥٨ / ١١٣ بيـروت ـ لبنان
ص.ب.: ٤٠٠٦ ـ الدار البيضاء ـ المغرب